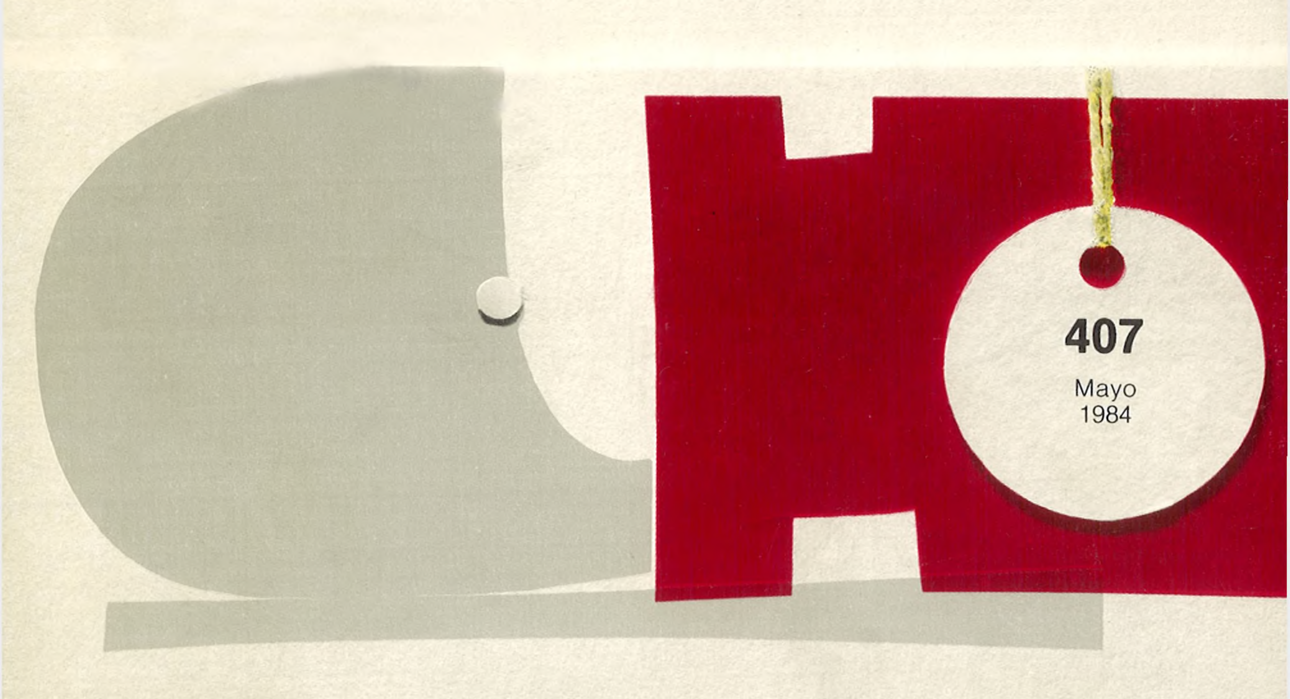
RUBÉN BENÍTEZ: El viaje de Sarmiento a España
ANTONIO GALA: El veredicto
LUIS ROSALES: El náufrago metódico
ALLEN W. PHILLIPS: Manuel Machado y el Modernismo
ANGEL RAMA: La Literatura en su marco antropológico
Textos sobre OCTAVIO PAZ, VARGAS LLOSA y FERNANDO PESSOA
Adiós a JULIO CORTÁZAR, ANGEL RAMA, MARTA TRABA
y RAÚL CHÁVARRI



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

407

Mayo
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Álvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

LOS ADIOSES

Cubierta: *César Olmos*

Invenciones y ensayos



Domingo F. Sarmiento en la época de su viaje a España. (Retrato de Desmadrye.)

El viaje de Sarmiento a España

Los *Viajes en Europa, Africa y América* (1849) [1] de Domingo F. Sarmiento han sido, en general, poco estudiados, sobre todo en lo referente a la parte española. Los libros sobre la vida y la obra del autor apenas si mencionan su visita a España en 1846, e ignoran lo que esa experiencia vital pudo significar para un joven escritor formado en el pensamiento de la independencia. Ricardo Rojas, siempre dolido por el *antiespañolismo* de Sarmiento, no habla para nada de ese viaje en su *Historia de la literatura argentina* y en *El profeta de la pampa* enuncia un juicio bastante negativo sobre esas páginas «triviales y ocasionales» ocupadas en la descripción de «el casamiento del duque de Montpensier que se realizó en Madrid cuando Sarmiento estuvo allí» [2]. A esas pocas palabras reduce Rojas las importantes circunstancias que enmarcan ese viaje: las bodas de la Reina de España, Isabel II, con su primo Francisco de Asís Borbón y las de su hermana, la Infanta María Luisa Fernanda con el hijo menor del Rey de Francia, duque Antonio de Montpensier. Sarmiento es un inteligente testigo de ese acontecimiento internacional y nada hay de trivial o simplemente ocasional en su valioso testimonio. Sobre la misma línea de Rojas, Alberto Palcos y José S. Campobassi se ocupan muy brevemente del viaje y sin conocer las circunstancias [3].

Los estudios particulares sobre los *Viajes*... Acopian una rica información con respecto a la parte italiana, francesa y norteamericana, pero apenas si se detienen en la parte española. Miguel Cané halla cierta belleza «en las duras e implacables» páginas de Sarmiento sobre España, pero no las estudia [4]; Julio Noé sabe que se trata de las

[1] La primera edición, en un volumen, se publica en Santiago de Chile, Imprenta de J. Belin, 1849; se reproduce luego en Chile, 1851, y en Buenos Aires, 1854. Las *Obras completas* de Sarmiento editadas bajo los auspicios del Gobierno argentino entre 1885 y 1902 recogen los viajes en el volumen V. Es la edición que yo manejo; a ella corresponden los números de páginas entre paréntesis que indico en el texto. En 1922 aparecen los tres volúmenes de la colección *Cultura argentina,* editorial Vaccaro, con prólogo de Julio Noé, que constituyen la edición más popular y de difusión más extensa. La mejor edición moderna es la de Hachette, Buenos Aires, 1955, a cuidado de Alberto Palcos. En las ediciones más recientes, a partir de las *Obras completas,* se ha modernizado la ortografía y se han corregido ciertos errores, quizá por indicación del mismo autor; el cambio más evidente corresponde al título: los Viajes *en* Europa se transforman en Viajes *por* Europa; y esa modificación la acepta Sarmiento como se advierte en el párrafo que transcribo al final del artículo.

[2] RICARDO ROJAS: *Historia de la literatura argentina.* Ver vol. 3, «Los proscriptos», Buenos Aires, Coni, 1920, págs. 325-326; la cita en el texto corresponde a su biografía de *Sarmiento. El Profeta de la Pampa,* Buenos Aires, Losada, 1945, pág. 276.

[3] ALBERTO PALCOS: *Sarmiento. La vida. La obra. Las ideas. El genio,* Buenos Aires, El Ateneo, 1929; José S. Campobassi, *Sarmiento y su época,* I, Buenos Aires, Losada, 1978.

[4] «Sarmiento en París», en *Prosa ligera,* Buenos Aires, A. Moen Editor, 1903, pág. 234.

bodas reales y que en ese momento coinciden con Sarmiento Alexandre Dumas, Théophile Gautier y Alfred Cuvillier-Fleury, pero deja para otra oportunidad la comparación entre esos testimonios [5]; Alberto Palcos, en el más reciente prólogo a la edición de Hachette, señala que «en ese mismo año» de 1846 viajaron también a España Alexandre Dumas y Théophile Gautier, pero no precisa que se trataba de las mismas fechas y por los mismos motivos [6].

Dos trabajos me parecen de valor insustituible aun cuando tampoco se ocupan de esa circunstancia concreta; me refiero al libro de Paul Verdevoye, *Sarmiento educateur et publiciste (entre 1839 et 1852)*, que nos proporciona toda la información necesaria sobre los propósitos del viaje y sus características generales y al *Estudio preliminar* a la parte española de la mencionada edición de Hachette, en el que su autor, Norberto Rodríguez Bustamante analiza las ideas de Sarmiento sobre España en el contexto de su pensamiento total y del pensamiento argentino de su época [7]. Ni siquiera nombra las bodas reales, quizá porque no interesa a su propósito.

Tiene sentido, pues, estudiar ahora la parte española del viaje como lo hicieron Noël Salomon y Paul Verdevoye con la parte francesa [8], a la luz de las circunstancias en que se produjo y con el auxilio del *Diario de Gastos,* libreta de anotaciones donde el viajero consignaba en cada lugar los gastos de cada día aun aquellos que por muy personales suelen mantenerse en secreto [9]. Compararé, además, las impresiones de Sarmiento con las de Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Amédée Achard, Alfred Cuvillier-Fleury y otros que ven en el mismo instante los mismos sucesos y los relatan y describen, sin embargo, de modo diferente.

La parte española de los *Viajes...* tiene características muy distintivas y en nada se parece a la parte francesa. Sarmiento no va a España para lograr objetivos políticos en relación con las luchas rioplatenses sino para comprobar, como en una dolorosa peregrinación a las fuentes, el origen español de los males americanos. En 1846 no ha salido todavía del clima espiritual que determinó, en 1845, *Facundo o Civilización y barbarie.* El boato de las ceremonias españolas que se celebran entonces contribuye a abonar su idea, compartida por tantos contemporáneos, de que España representa, en el contexto de la Revolución europea, aquellas fuerzas contrarias a la civilización que

---

[5] Prólogo a la edición citada de la editorial Vaccaro recogido luego como «Un libro de Sarmiento: Viajes por Europa, Africa y América», en *Nuestra literatura. Notas y estudios críticos,* Primera Serie, Buenos Aires, Compañía general de Librerias y Publicaciones, 1923, págs. 18-19.

[6] «Estudio preliminar» al primer volumen de Hachette; ver además «Un viaje de Sarmiento», *La Prensa,* Buenos Aires, 4 de octubre de 1942.

[7] El libro de Verdevoye, con excelente documentación bibliográfica se publicó en París, Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine, 1963; el «Estudio preliminar» de Norberto Rodríguez Bustamante, en el segundo volumen de la citada edición, corresponde a 1957 ya que cada volumen lleva fecha diferente.

[8] Salomón, «Le Sejour de D. F. Sarmiento a Bordeaux en 1846 et sa suite...», en *Humanidades,* revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, número de Homenaje a Sarmiento. La Plata, 1961; págs. 205-215; Verdevoye, «La estadía de Domingo Faustino Sarmiento en Francia a la luz del *Diario de Gastos»,* en el mismo volumen, págs. 223-238.

[9] «Diario de Gastos», Libreta llevada por Sarmiento en sus viajes, 1845-1847. Reproducción facsimilar. Estudio y ordenamiento por Antonio P. Castro, Buenos Aires, Museo Histórico Sarmiento, 1950 (Serie IV, Segunda Edición). Se reproduce en la edición de Hachette con correcciones hechas por Paul Verdevoye.

explican de algún modo la conducta en América de hombres como Juan Manuel de Rosas o Facundo Quiroga. No nos deja sobre ello duda alguna: «En los círculos de literatos que he frecuentado —dice— he encontrado el mismo espíritu, la misma llaneza, que haría amar al español por aquellos mismos que, como yo, *detestan todos sus antecedentes históricos y simbolizan en la España la tradición del envejecido mal de América.»* (184) En el Escorial halla el sepulcro sombrío de la libertad de pensamiento; en la corrida de toros adivina un acto ritual de origen remoto, que identifica con los *autos de fe,* en el que se manifiesta claramente el espíritu de la barbarie. La dicotomía civilización y barbarie opera también, como ocurría ya en el *Facundo,* en la psicología misma del autor. Sarmiento lucha para no dejarse ganar por el colorido romántico de las costumbres españolas; se confiesa sacudido, sin embargo, por el «sublime atractivo de los toros» (169).

La lectura del viaje a España, en contraste con la realidad que los otros viajeros observan, evidencia la portentosa facultad de Sarmiento de transformar en mito significativo todo lo que sus ojos perciben. Ya España queda desfigurada desde el juego verbal sostenido con su amigo chileno, ahora corresponsal, Victorino de Lastarria: *España* es *Aspaña,* una entelequia creada como símbolo de la tradición retrógrada que se asienta en elementos constitutivos, sanguíneos casi, del carácter hispánico. Por momentos, se propone escribir una *fisiología* al modo de las de Balzac [10], para investigar la razón de esa deficiencia; de allí las detenidas comparaciones con la anatomía y la fisiología: «Esta Aspaña que tantos malos ratos me ha dado, téngola por fin en el anfiteatro, bajo la mano; la palpo ahora, le estiro las arrugas, y si por fortuna me toca andarle con los dedos sobre una llaga, a fuer de médico aprieto maliciosamente para que le duela...» (147). En otro momento denomina a España «esta pobre enferma cuyo hondo mal médico alguno ha estudiado todavía» (181). Asocia analógicamente los enterramientos del Escorial con el Escorial mismo, «un cadáver fresco aunque hiede e inspira disgusto» (180). Pero hay otros elementos en esa constitución fisiológica que Sarmiento valora positivamente. Destaca, por ejemplo, como lo hace hacia esas fechas Donoso Cortés, la riqueza del fondo arábigo español; luego, en Marruecos, comprobará el arabismo de su propia hispanidad. Es por eso que Américo Castro recurre simultáneamente al testimonio de Sarmiento y al de Donoso Cortés en su interpretación de la *vividura* española como resultado del conflicto entre sangres y castas diferentes [11].

El viaje a España es así obra más literaria que documental. El contacto con la propia lengua ha hecho resurgir al gran mitólogo que transforma en símbolo cualquier detalle de la realidad vivida. Si la España del viaje parece por momentos un armazonado hueco, vacío de seres y de cosas, es porque así lo exige tan deliberado propósito; la falta de color torna transparente, como en una radiografía en blanco y negro, una pura raigambre de fuerzas interiores. Sarmiento huye del color pintoresco porque quiere ver en lo hondo y no en las ondulaciones cromáticas de la superficie.

---

[10] Ver Noel Salomón, «A propos des elementes *costumbristas* dans le *Facundo* de D. F. Sarmiento», en *Bulletin Hispanique,* LXX, juillet-decembre, 1968, págs. 373-398.

[11] *La Realidad histórica de España,* México, Porrúa, 1966; págs. 21-24.

Cuando un detalle colorido le atrae se corrige de inmediato con una generalización negativa. En Valencia, por ejemplo, advierte la policromía de la ropa campesina que le hace recordar el traje chileno, las mantas cordobesas y los ponchos mendocinos; ese recuerdo casi elegíaco se transforma de inmediato en una dura reflexión: «Os creeríais en Cuyo al ver a los paisanos de Minvielle [12], que nos quería hacer pasar a los españoles por gente, como don Bartolo a Fígaro a los ojos de Rosina. No le creáis una palabra; son como..., como nosotros, atrasados, sin ciencias y sin artes.» (188).

No es extraño que el viaje adquiera por momentos el tono de una peripecia dantesca, de un descenso al *Infierno* de la civilización iluminado por el resplandor lejano de las hogueras inquisitoriales y el más inmediato de las devastaciones carlistas. Larra es el guía. Sarmiento, que ha publicado ya en el *Mercurio* su entusiasta valoración de las obras de Larra, coincide con él en el análisis del estado de la Revolución en España, en detalles particulares y en la expresividad de las imágenes. Sarmiento creyó no estar solo en su crítica a la España tradicional, tan fustigada desde dentro por Larra y por otros liberales españoles; poco a poco, tras el contacto con los intelectuales de Madrid, advertirá su error. Sólo le queda como compañera la sombra querida de Larra [13].

No sabemos cómo hubiera reaccionado Larra ante esos festejos; pero las circunstancias del viaje se prestaban a la deformación satírica. El liberalismo progresista advertía entonces el resurgimiento casi fantasmal del *ancien règime:* el boato de la monarquía ocultaba la realidad de una España empobrecida. La exaltación casi idolátrica de la reina por un pueblo infantil y sincero en sus afectos disimulaba la corrupción política y la confabulación internacional que habían generado esos sucesos. La prensa francesa evidencia en este sentido un curioso doblez. Por un lado aprovecha el interés que despiertan las bodas reales para describir costumbres pintorescas, por el otro advierte encubierta bajo ese colorido una real paralización histórica. *L'Illustration* de París escoge el momento de las bodas para informar a sus lectores, patéticamente, sobre el método de ajusticiamiento conocido como *garrote vil* [14]. Parecida dualidad se advierte en los viajeros franceses que exaltan el pintoresquismo al mismo tiempo que lamentan la falta de higiene y de comodidades. Si las observaciones de Sarmiento parecen más duras que las de otros es porque se niega deliberadamente a mantener esa contradicción. El hispanoamericano padece en carne propia y en la carne de su país los embates de las fuerzas retrógradas que señala; además la especial calidad de su talento literario confiere a sus juicios una mayor eficacia expresiva. Su testimonio se impregna, como el de Larra, de un auténtico dolor personal. La llaga que tanto duele a esa *Aspaña* que ausculta es también llaga propia, originada quizá por la misma constitución fisiológica.

[12] Se refiere a Rafael Minvielle, escritor valenciano que residió en Argentina y en Chile y se relacionó con Sarmiento y con Lastarria.

[13] Además del artículo de Salomón, arriba citado, ver sobre Larra y Sarmiento el libro de Luis Lorenzo Rivero, *Larra y Sarmiento. Paralelismos históricos y literarios,* Madrid, Guadarrama, 1968 (Colección Crítica y Ensayo).

[14] *L'Illustration. Journal Universel,* París, 24 de octubre de 1846; págs. 21-24.

1. *Las bodas reales*

El viaje abarca desde el 3 de octubre hasta el 20 de diciembre de 1846; las bodas reales se celebran del 6 al 20 de octubre. Desde meses atrás, al conocerse la secreta tramitación del doble matrimonio, la prensa europea había comenzado a difundir noticias sobre España y sobre el carácter de esa alianza matrimonial. El embajador inglés, Henry Lytton Bulwer, se entera tarde y un poco por casualidad del triunfo de la estratagema de Guizot, que dio por tierra con la pretensión carlista de unir a Isabel con el conde de Montemolín, con la de la reina madre de imponer como consorte al conde de Trápani, su avejentado pariente napolitano, y con la inglesa de propiciar a un príncipe de la casa de Coburgo. Los ingleses parecían más dispuestos a aceptar a Montemolín o a cualquier candidato que no representara los intereses de Francia. La solución de Guizot ofende a Inglaterra, que retira por un tiempo a su embajador en España; en la propuesta de Guizot se advertía una clara maniobra en beneficio de la dinastía francesa. Al casarse Isabel con su primo que, según la prensa interesada, padecía de ciertas debilidades congénitas, era de esperar la falta de una sucesión legítima; en caso de morir los reyes la corona pasaría, con *ley sálica* o sin ella, al príncipe francés, consorte de la única heredera. La fecundidad del matrimonio desbarató esa conspiración diplomática [15].

Se temía para esos días de octubre un atentado carlista, quizá apoyado por Inglaterra, contra el príncipe francés; es por eso que se extreman las medidas de vigilancia que padece Sarmiento a la salida de Bayona. Según un testimonio que di a conocer en otra parte [16] el jefe de la policía, aquel trimestre célebre Francisco Chico asesinado por la muchedumbre en 1854, tenía una lista con los nombres de todo extranjero que habitara en casas o pensiones a lo largo de la ruta desde la entrada a Madrid hasta la iglesia de Santa María de Atocha. El *Journal des Débats* (12 de octubre) dice al referirse a la llegada de Montpensier a Madrid, que el público había desvirtuado con su benevolencia esas «sinistres predictions par les quelles on avait essayé d'entraver leur marche». Los atentados estaban a la orden del día. En el mes de septiembre, cuando Sarmiento se hallaba aún en París, se impidió un acto terrorista contra la familia real francesa: Juan Manuel de Rosas envía desde Buenos Aires un telegrama de congratulación. El 9 de octubre, la policía de Madrid detiene a un

---

[15] Ver sobre estos particulares Raymond Carr, *Spain: 1808-1936,* Oxford, Clarendon Press, 1966. En el *Journal des Débats* de los años 1845 y 1846 se detallan las laboriosas tramitaciones y se transcriben manifiestos políticos españoles y discusiones en el Parlamento inglés o en las Cortes, con datos que no he encontrado en otras partes. De todos los viajeros considerados en este trabajo sólo Théophile Gautier se hace eco maliciosamente de los rumores sobre la debilidad del principe. En «En Espagne. Les courses royales a Madrid», recogido en *Loin de París* (utilizo la edición de la Bibliotheque Charpentier, París, 1914) se lee lo siguiente: «L'infant don François d'Assise tenait entre ses jambes une grosse canne a pomme d'or, insigne de sa caste. *Detail caracteristique et singulier pour nous.*» (pág. 171).

[16] «Terence McMahon Hugues, hispanófilo y lusitanista irlandes del siglo XIX», en *Cuadernos hispanoamericanos,* Madrid, 239, julio de 1979, págs. 92-111. Hugues recibe la visita de Francisco Chico días antes de la llegada de los príncipes franceses, por el simple hecho de haber alquilado una habitación frontera a la calle por la que pasaría el cortejo.

conspirador que pretendía atacar con dos pistolas al duque de Montpensier; luego se quita importancia a ese hecho político atribuyéndose a un rapto de demencia [17].

A esas circunstancias ya novelescas, el pueblo español les agregaba un toque sentimental propio de los folletines en boga. La pobre reina casi niña era la víctima de espantosas maquinaciones internacionales; las embajadas, el ejército, los políticos, la clerecía y hasta la propia madre la entregaban, indefensa y contra su voluntad, a un príncipe falto de las energías necesarias para contribuir a su felicidad personal y, por ende, a la de su pueblo.

Sarmiento estaba al tanto, sin duda, de estos acontecimientos y de estas interpretaciones. Sabía que su visita a España coincidiría con un vuelco del interés internacional. Ni postergó su viaje ni alteró su itinerario. La oportunidad era excepcional para quien pretendía estudiar el comportamiento de un pueblo, y de paso, relacionarse con personalidades distinguidas de toda Europa. Quizá aspiraría a un lugar especial en los festejos como representante de Chile.

La única representación extranjera aceptada en las bodas fue, sin embargo, la francesa; los demás países europeos se abstienen de participar por oposición a la alianza concertada o por temor de disgustar a Inglaterra. Encabeza la comitiva de Francia el duque de Aumale, hijo mayor de Luis Felipe, que ya en tierras de España cederá el primer lugar a su harmano menor, el duque de Montpensier. Alexandre Dumas viaja como embajador cultural, con credenciales del Ministerio de Educación y la corresponsalía del diario *La Presse.* Sus impresiones sobre las ceremonias, publicadas luego como *De Paris a Cadix,* llegan a *La Presse* incompletas y con demora; ello origina un famoso pleito. Dumas acababa de obtener, en 1846, un triunfo internacional con *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1845) y estaba trabajando, con el auxilio de Auguste Maquet, de quien ya se decía que era el verdadero autor de sus novelas, en *José Bálsamo.* Lo acompañaban en el viaje el mismo Maquet, el pintor Louis Boulanger, ilustrador de sus obras y de las de Víctor Hugo, y un doméstico «son fidèle serviteur abyssin, Eau de Benjoin, dit Paul» [18]. El hijo de Dumas, futuro autor de *La Dame aux Camélias,* que tiene entonces veintiún años, se une al grupo poco después de la salida de Francia [19].

La Presse manda también con credenciales a Théophile Gautier, autoridad reconocida en costumbres españolas desde la publicación de *Tras los montes* (1843). Recogerá sus nuevas observaciones bajo el título *En Espagne; les courses royales à Madrid,* en 1847 [20]. Amédée Achard, periodista, novelista y autor dramático, represen-

---

[17] *Journal des Débats,* 14 y 15 de octubre de 1846.

[18] «Introduction» de François de Clermont-Tonnerre, a la bella edición de *De París a Cadix et à Tunis,* París, Les Amis de l'Histoire, 1969, pág. 7. La primera edición del libro, *Impressions de voyage: de París à Cadix (1847),* París, Garnier, 1848, no existe en las bibliotecas que he consultado; de modo que cito por la edición de *Les amis de l'Historie* cada vez que me refiero a la obra de Dumas.

[19] Sobre los detalles concretos del viaje, ver el estudio de Jean Sarrailh, «Le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas Père», en *Bulletin Hispanique,* XXX, 4, octubre-diciembre, 1928, págs. 237-289.

[20] Gautier publica en *La Presse,* 14 de octubre de 1846, la carta a Emile de Girardin que debía constituir, con las que le seguirían, el relato de su viaje. Suspende la publicación en *La Presse* quizá por solidaridad con Dumas; el resto del viaje aparece en *Musée des Familles,* diciembre de 1846 y enero de 1847. Del texto del *Musée* se hace una tirada aparte con el título en la portada *Les fêtes de Madrid à l'occasion du mariage de*

ta a *L'Epoque;* en 1847 publicará su viaje como *Un mois en Espagne*[21]. Por último, el maestro del Duque de Aumale, Alfred Auguste Cuvillier-Fleury trae la representación del *Journal des Débats;* debe ser el autor, o al menos el responsable, de las detalladas crónicas que allí aparecen y que yo uso constantemente. Por ser consejero del Duque de Aumale su testimonio refleja mejor la opinión de la nobleza. Recoge luego sus notas en *Voyages et voyageurs* (1856)[22].

Están de algún modo relacionados con esa comitiva, aunque viajan por separado, algunos pintores comisionados por los museos y por los diarios franceses para pintar o dibujar, con destino al grabado, las escenas de los festejos. Ya he citado a Boulanger, uno de los buenos conocedores de la recién descubierta escuela española de pintura, en especial, de Goya[23]. Karl Girardet, hijo de una ilustre familia de artistas suizos, dibujará esas escenas para *L'Illustration* de París; esos dibujos, grabados por H. Valentín, aparecen en la revista del 10 al 24 de octubre[24]. Pharamond Blanchard, ex colaborador del barón Taylor en la evolución y compra de las riquezas arttísticas de España incorporadas desde 1835 a la colección particular de Luis Felipe, trae el encargo de pintar óleos para el Museo de Versalles[25].

Girardet y Blanchard viajan en la misma diligencia que Sarmiento; se convierten en sus amigos y lo acompañan en algunas de sus andanzas por Madrid. Son sin duda responsables, en parte, de las observaciones de Sarmiento sobre arquitectura, pintura o valores plásticos de escenas y de trajes. Sarmiento llama a Girardet «pintor delegado por *L'Illustration*»; con él hace la excursión nocturna a la catedral de Burgos. Parece más íntima, sin embargo, su relación con Blanchard, facilitada, sin duda, por el conocimiento que Blanchard tenía del español; Sarmiento lo califica como «un amigo francés» y se refiere a él más extensamente:

> «Afortunadamente, M. Blanchard, enviado por Luis Felipe para bosquejar los grandes actos del drama de Madrid para las galerías de Versalles, conocía mejor que yo y gustaba más que yo de aquella lengua de que (el cochero) le daba detalles y muestras encantadoras. M. Blanchard, gran admirador de España, había residido muchos años como agente secreto para la compra de cuadros de la escuela española,

---

S.A.R. le duc de Montpensier. Ese trabajo se incorpora, desde 1852, a *La Peau de Tigre,* bajo el título *En Espagne, octobre 1846.* Por último, en 1865 se recoge definitivamente en *Loin de Paris,* obra ya citada, con el título que figura en el texto. (*Histoire des Oeuvres de Theophile Gautier par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul. Charles de Lovenjoul*). París, G. Charpentier et Cie., 1887, tome premier, págs. 338-345 y especialmente 358-359). Este viaje de Gautier, muy poco leído, suele confundirse con *Tras los montes,* 1843.

[21] *Un mois de Espagne (Octobre 1846) par Amedée Achard, orné des portraits de LL.AA.RR. le Duc et la Duchesse de Montpensier,* parís, Ernest Bourdin, 1847; libro muy difícil de conseguir. He leido el ejemplar de la Biblioteca de Harvard University y por él cito. Tiempo después Achard reescribe parte del viaje y le agrega nueva información en *Un tour en Espagne. L'Escorial, Tolede, Aranjuez* aparecido en *La Vie errante,* París, E. Dentu, 1860.

[22] Utilizo la edición de *Voyages et voyageurs: 1837-1854,* París, Michel Levy, 1856.

[23] Véase, al respecto, el excelente libro de Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics,* Cambridge, Harvar University Press, 1972; especialmente págs. 107-108.

[24] RENE BURNAND: *L'Etonnante histoire des Girardet, artistes Suisses,* Neuchâtel, Editions de la Baconniere, 1940.

[25] LIPSCHUTZ, *op. cit.,* pág. 123 y, en general, *Chapter V.*

viajado con muleteros seis meses en los puntos más salvajes de la España, sido desnudado, aporreado y saqueado cinco veces; grande taurómaco, podía darnos mil detalles picantes de las costumbres españolas que no están escritas en libro alguno» [150].

Sarmiento y Blanchard asisten juntos a la llegada de los príncipes franceses:

> «M. Blanchard, pintor de historia y que había venido desde París para reproducir estas escenas, ha sacado en sus bosquejos admirable partido de las vestimentas antiguas de terciopelo rojo que llevaban los maceros y de los trajes de ceremonia de los diversos personajes góticos, por no decir mitológicos, que figuraban en esta escena» [158].

Girardet y Blanchard eran los artistas más importantes de la delegación francesa; en las crónicas del *Journal des Débats* aparecen siempre en las recepciones oficiales en primera fila. Pero hay también ptros pintores de menor renombre que se unen a la misma comitiva. Alexandre Dumas relata el encuentro, en la Plaza Mayor, con dos amigos pintores, uno de ellos vestido de majo y con carabina a la espalda, que han recorrido poco menos que a pie el trayecto antre Andalucía y Madrid. Se trata de los artistas Eugène Giraud y Adolphe Desbarrolles, quienes en 1855 publican las impresiones de ese viaje [26]. Sarmiento debió conocerlos personalmente o por muy detalladas referencias de Blanchard, ya que sabe sobre ellos pormenores ignorados hasta la aparición de ese libro en el citado año. Dice Sarmiento:

> «Dos artistas franceses acaban en estos días de recorrer las montañas de la Ronda atravesando en mula el reino de Murcia y continuando a pie su excursión desde Sevilla a Madrid sin haber tenido la felicidad de ser atacados por bandidos, como se lo habían prometido, a fin de descargar las carabinas de que se habían provisto, o tomar las de Villadiego según lo aconsejase la gravedad del caso» [151].

Ninguno de los escritores y artistas citados recuerdan sus encuentros con el viajero argentino; todo esto ocurre meses antes de la aparición en la *Revue des Deux Mondes* del artículo de Charles de Mazade sobre el *Facundo* [27]. Quizá resurgieron esos recuerdos, años después, cuando el ocasional compañero de viaje se convierte en el presidente de la República Argentina.

---

[26] *Deux artistes en Espagne* par Adolphe Desbarrolles, illustré par Eugene Giraud, París, Gustavo Barba, 1847. Se trata, en verdad, de un número especial, el número 27, del *Panthéon Populaire Illustré,* revista especializada en publicar extensos trabajos con grabados, sobre arte o asuntos de general interés. Desbarrolles, a quien Dumas y Achard llaman *Desbarolles* (y así figura en algunas enciclopedias y catálogos) cita constantemente las obras de Dumas, Achard y Gautier y justifica el dejar de lado todo lo referido a la estancia en Madrid, incluso la corrida de toros, por no poder competir con la pluma de los otros viajeros. En un grabado se ve a Desbarrolles con ropa típica y carabina a las espalda; y en otro a Dumas vestido de andaluz.

[27] «De l'Americanisme et des republiques du Sud. La société argentine, Quiroga et Rosas. (Civilizacion i Barbarie de M. Domingo Sarmiento)», en *Revue des Deux Mondes.* París, 1846, vol. 16, serie 5 (Nouvelle serie), págs. 625-629.

2. De Bayona a Madrid

La diligencia en que viajan Sarmiento y los pintores franceses sale de Bayona el día 3 de octubre a la madrugada. Se justifica la salida a hora tan temprana; los príncipes habían retenido todos los carruajes a partir de cierta fecha para transportar a su considerable séquito; Gautier tiene que anticipar su viaje [28]; Dumas no encuentra servicio disponible y alquila entonces un destartalado carruaje particular. Como los príncipes se van demorando debido a las fiestas que se organizan a su paso, las carrozas y las diligencias se entrecruzan en algún momento en el camino. Gautier ve en Burgos el paso de la carroza del embajador francés, horas después de haber salido de la ciudad la diligencia de Sarmiento [29]. Dumas llega con mucho retraso dadas las condiciones de su transporte [30]. La diligencia en que Sarmiento viaja parece adornada especialmente con motivo de las festividades; no creo que las borlas, moños de colores y arreos de taracea con que están engalanadas las diez mulas que las arrastran fuesen adornos habituales en las diligencias ordinarias. El mayoral, «en traje andaluz y con chamarra árabe» [149], debía estar también ataviado para esas circunstancias. Podríamos rescatar del olvido a ese mayoral se pudiéramos antes comprobar que es el mismo *mayoral de diligencia* que Girardet dibuja para *L'Illustration* en una nota gráfica aparecida una semana después. El dibujo tiene características de retrato y la ropa se parece a la descrita por Sarmiento [31]. En su irónica descripción del carruaje, recurre Sarmiento al recuerdo de *La diligencia* de Larra; ambos autores se refieren a los turistas franceses ansiosos de encontrarse con bandoleros.

A la hora del almuerzo del día 3, los viajeros llegan a Irún, según el *Diario de Gastos*. Horas después, en el camino a Vitoria, los detienen algunos agentes municipales para revisar los equipajes. Observa Sarmiento que de ese modo se desvirtúa, en pleno País Vasco, el sentido de la libertad de los vascos y su defensa de los fueros. El texto remite otra vez a Larra, ahora a *nadie pase sin hablar al portero y los viajeros en Vitoria*. Aunque no aparezcan indicios demasiado claros, la situación en ambos escritos es idéntica y muy parecido el tono de las reflexiones. Los viajeros están en Vergara durante la noche del día 3; Sarmiento alude al *pérfido abrazo* celebrado allí entre Espartero y los carlistas. En la enredada madeja de la política española, Vergara constituye un punto de distinción entre progresistas y demócratas. Sarmiento coincide, quizá, sin saberlo, con el pensamiento de los demócratas, que denuncian el acuerdo de Vergara como una traición al liberalismo.

El día 4 por la mañana, la diligencia recorre el camino entre Vitoria y Castilla la Vieja. Otros viajeros ven en ese mismo lugar los preparativos que hacen las poblaciones para recibir a los príncipes. Ve Gautier la arquitectura de las casas, los escudos de armas pintados en sus frentes, los balcones de reja, las ropas y los faustos; usos todavía no contaminados —dice— por la funesta civilización que se inició con

---

28 GAUTIER: *op. cit.*, pág. 144.

29 *Ibíd.*, pág. 154.

30 DUMAS: *op. cit.*, págs. 33 y 55.

31 *Types espagnoles*, 10 de octubre de 1846, pág. 189.

la invención de la imprenta [32]. Sarmiento, que no considera funesta la civilización, observa, en cambio, el paisaje vasco y castellano como una tierra deshabitada y desértica. Ningún árbol cobija esa superficie terrosa surcada de pequeñas aldeas y de murallas derruidas:

> «Apenas si se observa —dice— una población pasablemente atrasada que coge castañas en los bosques, siembra maíz y patatas, y vive tranquila en sus montañas sin placeres y sin penas. De tiempo en tiempo se avistan las tostadas ruinas de alguna aldea saqueada y arrasada durante la guerra de los carlistas.» (153)

Sus ojos están cegados ya para los detalles ajenos a su intención simbólica, que crece a medida que la diligencia avanza. A la hora de la cena, arriban los viajeros a Burgos; el *Diario de Gastos* registra el pago de esa comida. Ya avanzada la noche, Sarmiento, Girardet y un acompañante visitan la catedral; Girardet explica las características arquitectónicas del templo. En plena oscuridad, los viajeros palpan los relieves del artesonado y las estatuas de los apóstoles. Las sombras contribuyen a dar a esa excursión nocturna un aspecto casi fantasmal. El guía ilumina a la luz del reverbero el arco de Fernán González y los trofeos del Cid. Sarmiento cree distinguir, desde las almenas de las murallas, las tiendas de la morisma y los reales de los caballeros. Esta experiencia funambulesca pone a Sarmiento, antes de entrar en Madrid, en contacto con el mayor símbolo de la grandeza castellana; en el resto del viaje contrastará esa grandeza con la decadencia actual. El escritor parece realmente exaltado: «Yo no recuerdo excursión alguna que me haya llenado como la de aquella noche de tan vivas emociones». (155).

La impresión de Burgos es tan sobrecogedora que invade a Sarmiento un sueño romántico del que debe defenderse. Vuelve los ojos a la realidad, y casi sin transición opone esa grandeza a la mendicidad en Burgos. La consideración, tan extensa, sobre los mendigos, debe reflejar ideas de una conversación con los franceses; días después aparece en *L'Illustration* una nota sobre los mendigos españoles en que se repiten parecidas ideas. Creo que es Girardet mismo el autor de esa nota y de las otras que acompañan a los grabados, pues no hay otro periodista que represente a *l'Illustration* durante esas celebraciones [33]. La mención de los mendigos trae de nuevo la reminiscencia de Larra, esta vez de *Modos de vivir que no dan de vivir*. Parece de Larra la alegoría con que se cierra esta primera etapa del viaje: España es un mendigo con el pobre cuerpo vestido de remiendos; uno rojo que significa *constitución;* otro, verde, que simboliza la *libertad;* uno, amarillo, para la *civilización*. Al llegar a Madrid, Sarmiento piensa que esas bodas reales son un remiendo más en el mismo cuerpo descarnado. (157)

La visión nocturna de Burgos contrasta con la descripción de Gautier que visita la catedral a la mañana siguente y a plena luz, como para gozar mejor de sus bellezas artísticas. Los príncipes llegan a Burgos en ese mismo momento y retardan su salida

[32] GAUTIER: *op. cit.*, pág. 147.

[33] Ver la nota citada sobre tipos españoles. Cuvillier Fleury se extiende también sobre los mendigos, *op. cit.*, pág. 37. Achard, *Un mois en Espagne*, págs. 50-51, visita Burgos de noche y describe la catedral a la luz de unas velas; no ve mendigos ni hace referencia a la mendicidad en España.

de la ciudad para visitar también la catedral. Todos debían sentir, como Sarmiento, que residía allí el alma del valor castellano; la visita de los príncipes constituye un acto de reverencia ante tal valor. [34] En la tarde del 5, la diligencia parte para Madrid; los príncipes piden a Gautier que los acompañe a pasar la noche en Buitrago, en propiedades del duque de Osuna.

3. En Madrid

Los viajeros llegan a Madrid entre la noche del día 5 y la madrugada del 6. El día 6 figura en el *Diario de Gastos* el pago del transporte del equipaje a la casa de Manuel Rivadeneyra, el impresor catalán a quien Sarmiento había conocido en Chile [35]. Debió trasladarse de inmediato a casa de Rivadeneyra; los pintores franceses se hospedarán en la *Fontana de oro,* hotel, fonda y librería de otro súbdito francés, M. Monnier. En los días siguientes llegan los demás viajeros; Gautier está en Madrid el mismo día 6, el 7 baja Cuvilier-Fleury de los baños termales en los Pirineos, según el *Journal des Débats* (14 de octubre). Se consigna la noticia, en el mismo número del'peródico, del arribo del economista inglés Richard Cobden el 9 de octubre.

Dumas entra en Madrid a altas horas de la noche del 8; no encuentra ya alojamiento disponible. Decide recurrir a Monnier y golpea intempestivamente la puerta de la *Fontana de Oro*. Monnier asoma su cabeza, con gorro de dormir, desde una ventana del segundo piso y al oír el nombre del viajero baja gritando: «Nôtre Alexandre Dumas». Informa a Dumas que la fonda está llena y que en el cuarto principal se hospedan Blanchard y Girardet. Dumas se manifiesta amigo de ambos pintores y pide subir al cuarto; tras los abrazos y salutaciones pertinentes, Dumas comparte el cuarto con los pintores, que dividen las zonas con un trazo de tiza sobre el piso. Por todas partes se ven ya lienzos a medio pintar y dibujos, de modo que entre la entrada de los pintores y la de Dumas se interpone, por lo menos, una intensa jornada de trabajo. Creo, pues, fuera de toda duda que es exacta la afirmación de Sarmiento, en el prólogo a *Recuerdos de Provincia,* de que Girardet y Blanchard le presentaron a Dumas [36]. Pudo ello ocurrir cuando Sarmiento vuelve a reunirse con sus amigos y pasa así necesariamente por la fonda.

El cortejo de los príncipes se anuncia para el 6 de octubre a la mañana, pero llega a las dos y media de la tarde; la demora crea cierta aprensión oficial y rumores públicos. Gautier se ha separado del cortejo y observa la llegada desde la Puerta de Bilbao [37]; Sarmiento y Blanchard están muy cerca del Ayuntamiento, desde donde ven la salida de los coches y caballos que conducen a las autoridades al encuentro de los

---

[34] *Journal des Debats,* 15 de octubre.

[35] Sobre Rivadeneyra y sus viajes a Hispanoamérica véase la «Noticia biográfica de don Manuel de Rivadeneyra» que escribe su hijo Adolfo como prólogo a los *Indices generales* de la *Biblioteca de Autores españoles* compuestos por don Isidoro Rosell y Torres. Madrid, M. Rivadeneyra, 1880, págs. V-XXIII.

[36] DUMAS: *op. cit.,* págs. 53-57. Achard describe minuciosamente el cuarto que comparten Dumas y los pintores, en *op. cit.,* págs. 197-199. La referencia de Sarmiento en *Obras completas,* vol. III, pág. 212.

[37] GAUTIER: *op. cit.,* pág. 159.

Príncipes. *L'Illustration* recoge en un grabado el dibujo de Girardet, en que se fija la escena de ese encuentro entre españoles y franceses [38].

El *Journal des Débats* (12 de octubre) describe la recepción con la objetividad periodística posible en un acto de tanta importancia nacional. Los príncipes entran a caballo y a caballo los reciben el alcalde de Madrid y un séquito de nobles y de generales, mientras la multitud aplaude con entusiasmo. Los balcones de los alrededores están «chargés de femmes qui agitaient leurs mouchoirs et cherchaient avidement des yeus le futur époux de leur jeune infante». Gautier proporciona una vibrante descripción de la escena; le atraen las carrozas adornadas, los ligeros *cabriolets* y la vistosa caballería; sobre todo le impresiona el colorido de los uniformes militares que hacen del ejército español de ahora, en relación con el que conoció en 1840, el mejor vestido del mundo. Esos son los uniformes que Sarmiento califica excesivamente de *góticos,* de los que tan buen partido ha sacado, según nos dice, el pintor Blanchard. También ve Gautier los balcones atestados de mujeres que saludan con gestos y con pañuelos. Sarmiento observa lo mismo, pero para concluir que de parecida manera se saludaba desde esos balcones el paso de las víctimas a las hogueras de la Inquisición. Además, Gautier escucha el bullicio de la multitud; la gente grita alborozadamente; las mujeres expresan a viva voz su admiración por el apuesto Montpensier, a quien llaman *Tonito* (por Antonio) y a quien califican de *guapo, bonito, buen mozo* [39]. Sarmiento no oye alabanzas ni signos de descontento: «Durante la marcha del cortejo en las calles —dice— el numeroso gentío que las flanqueaba en espesas líneas guardó el más profundo silencio, sin que la circunspecta gravedad castellana se desmintiese un solo momento». (158) Es curioso cómo tan simple detalle aparece usado en los distintos autores con un claro sentido ideológico. El demócrata Wenceslao Ayguals de Izco pinta al mismo público, en *La marquesa de Bellaflor,* que mira con reprobación, y en silencio, el boato pagado con el fruto de su trabajo [40]. Cuvillier-Fleury advierte que la muchedumbre no grita nunca en esa España monárquica y eso le parece bien; se saluda con pañuelos y con sombreros, pero silenciosamente: «Cést ainsi que se fait une démonstratrion monarchique». [41].

El 8 de octubre se firman las convenciones matrimoniales en el Palacio Real; sólo asisten muy pocos invitados. Ese día, por la tarde, debió ocurrir el encuentro de Dumas con Giraud y Desbarrolles; Dumas choca inesperadamente también en las calles de Madrid con Théophile Gautier. Blanchard acompañaba ya por entonces a la comitiva de Dumas. Sarmiento podía estar entre ellos en el momento mismo en que aparecen, con sus disfraces andaluces, los pintores franceses. La tarde de ese día se celebraron las corridas de toros de la Plaza de Alcalá a las que Sarmiento concurrió, según el *Diario de Gastos.* Pagó dos entradas; debió ser acompañado o por Blanchard o por Rivadaneyra, que según el testimonio de su hijo gustaba mucho de esa fiesta.

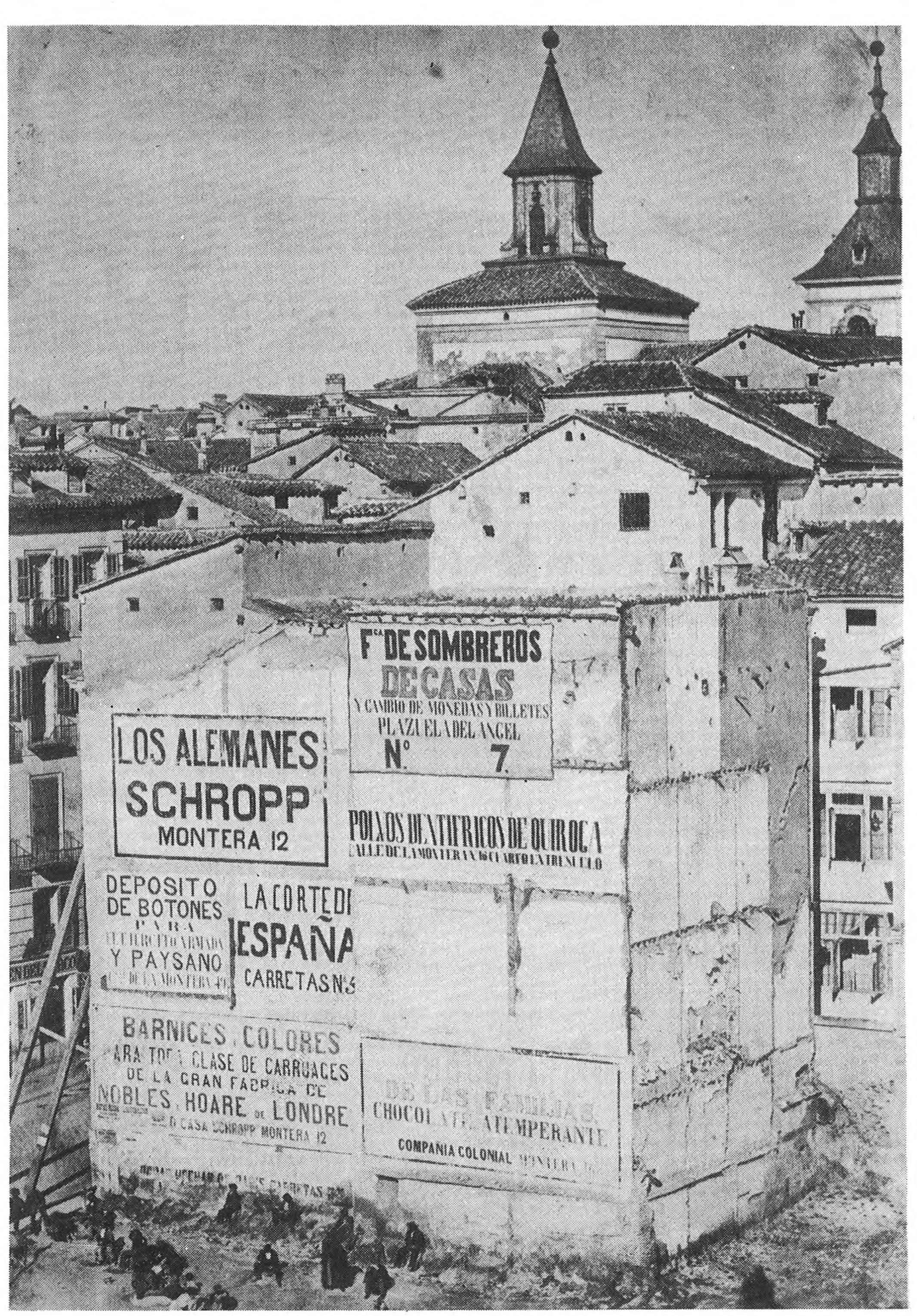
---

[38] «Fêtes de Madrid», 24 de octubre. Se publican varios grabados, entre ellos el que nos interesa, págs. 119-122.

[39] GAUTIER: *op. cit.,* pág. 162.

[40] Madrid, Sociedad Literaria, 1848; pág. 320.

[41] CUVILLIER-FLEURY: *op. cit.,* pág. 109.



La Puerta del Sol, antes del Ensanche. (Fotografía anónima de 1859.)

Debe tratarse de la corrida que Dumas describe por extenso y que Cuvillier-Fleury confunde algo con las corridas reales del día 16 [42]. Esa noche, Dumas y su comitiva cenan con Gautier en el restaurante de Hardy; Sarmiento asiste en el Teatro del Príncipe a la representación teatral de una comedia, quizá una de las que menciona en la carta a Lastarria.

Dumas, Girardet y Blanchard saludan a los reyes a la mañana siguiente, según la noticia del *Journal des Débats* (15 de octubre):

> «Madrid, le 9 d'octobre. Ce matin, après le djeuner, auquel avaient étè invités MM. Théophile Gautier et Amédée Achard, LL. AA. RR. ont reçu plusieurs espagnols de distinction et successivement M. Alexandre Dumas, MM. Karl Girardet et Blanchard, peintres français, chargés para la direction des Musées royaux de Paris de reproduire les diverses scènes du mariage de la Reine et celui de S. A. R.».

Esa tarde ocurre el frustrado intento de asesinar a Montpensier, que debió conmover mucho a la población madrileña. El *Journal des Débats* (14 y 15 de octubre) da el nombre del extremista, capitán Olivarría; pero ese nombre no vuelve a aparecer y al día siguiente se cambia la historia. Un hermano del maestro de dibujo del Infante don Francisco, conocido por sus ataques de demencia, fue detenido por la policía en el momento en que pretendía blandir dos pistolas contra el príncipe francés. Los representantes de Francia cenan esa noche en la embajada donde los príncipes reciben hasta medianoche a los dignatarios extranjeros. Sarmiento no está entre ellos, porque el *Diario de Gastos* registra para entonces una entrada al *Circo;* supongo que debía tratarse del Teatro del Circo, donde se representaban óperas italianas.

La mañana del 10 desayunan con los príncipes de los dos Dumas, Maquet y Boulanger. Ese día se realizan las ceremonias de mayor importancia. Las bodas se celebran a las 9 de la noche, con todo Madrid iluminado. Así los describe el *Journal des Débats* (15 de octubre): «Les palais et tous les edifices voisins étaient illuminés, et une foule immense stationnait dans les cours et jusque sous la vestibule de la Reine». Las luces forman alegorías e imitan la estructura de palacios, abanicos o pabellones chinos [43]. Sarmiento observa:

> «La iluminación de palacios y calles tenía cosa de fantástico y de grandioso. Las innumerables antorchas de cera esparcían una severa y solemne claridad sobre las tapicerías franjeadas de oro y plata, al mismo tiempo que algunas imitaciones de edificios góticos diseñaban a la distancia sus torrecillas y ojivas por medio de innumerables luces de color.» (160).

Mientras tanto, en el interior del Palacio, en la Sala del Trono, se celebra la ceremonia oficial que Gautier describe minuciosam,ente deteniéndose en algunas bellezas artísticas como la cúpula de Tiépolo y los leones que rodean el trono. Observa la presencia en la Sala de «Alexandre Dumas et son état-major d'artistes». [44].

---

42 *Ibíd.,* págs. 127-137, y más especialmente pág. 144.

43 GAUTIER: *op. cit.,* págs. 157-158.

44 *Ibíd.,* pág. 166.

Las *velaciones* o ceremonia religiosa tienen lugar durante la mañana del día siguiente en la Iglesia de Santa María de Atocha. Sarmiento está en la calle desde temprano y observa la salida de los desposados que se dirigen desde el Palacio Real hacia la Iglesia: «Cuando los nobles se dirigieron a Nuestra Señora de Atocha para recibir la bendición nupcial, el real cortejo ocupaba toda la extensión de la calle de Alcalá decorada toda ella como un teatro» [13]. Gautier y Sarmiento admiran los «tapices y colgaduras cuyos variados colores dan a las calles el aspecto más singular». (160) Gautier destaca sobre todo las colgaduras de oro en el Ayuntamiento. Y ambos escritores se sienten atraídos por la calidad de los caballos que tiran de las carrozas reales [45]. Sarmiento saca extraño partido de su observación:

> «Tiros de caballos que pocas cortes europeas podrían ostentar tan bellos y en tan grande número, carrozas incrustadas de nácar, libreas y penachos de un brillo extraordinario, traían a la fantasía los bellos tiempos de la monarquía española, la cual, en su abatimiento presente, se adorna con sus antiguas joyas como aquellas viejas duquesas que disimulan bajo el brillo de los diamantes, las enojosas arrugas que los años han impreso en sus semblantes. (160)»

En el balcón principal del Ayuntamiento aparecen, de acuerdo con el *Journal des Débats* (19 de octubre), «le portrait en pied de la Reine et celui du Roi, placés sous un dais magnifique». Gautier afirma que se trata de lienzos de Madrazo y Tejero, de tamaño casi natural; dos alabarderos custodian los retratos [46]. Sarmiento, que debió recordar entonces los retratos de Rosas y de su mujer en los edificios públicos de Buenos Aires, menciona con cierta repugnancia a esos «retratos de reyes *expuestos a la adoración popular»* (160).

En las noches del 10 al 12 de octubre se desarrollan toda clase de espectáculos públicos, sobre todo de danzas regionales, que entusiasman al periodista del *Journal des Débats* (14 de octubre). Según Gautier, distintas *comparsas* de bailarines, ataviados con ropas de las regiones, ejecutaban sus danzas en todos los lugares públicos de Madrid; en el café de Cervantes ve a un grupo bailando la *cachucha;* le impresiona vivamente una deliciosa gitanilla de Triana de catorce años de edad. Sarmiento se maravilla ante la variedad de trajes regionales; pero extrae de ello una consecuencia negativa. La existencia de tantas regiones con su cultura propia constituye un signo de la falta de unidad nacional, «una de las llagas más profundas de España». El país se distingue de ese modo del resto de la familia europea «como uno de esos subgéneros que descubren en plantas y animales los naturalistas» (159). Y al referirse en concreto a esos bailes apunta la siguiente observación:

> «En los bailes públicos, organizados para diversión del pueblo durante las fiestas, al lado de valencianos, aragoneses y gallegos, veíase figurar cuadrillas de moros, como si fuesen considerados todavía como parte de los pueblos españoles» (160) [47].

---

[45] GAUTIER: págs. 169-170.

[46] Gautier se refiere a los retratos en pág. 167. Achard proporciona detalles más completos: «les portraits du roi et de la reine appuyaient leurs cadres d'or sur un fond de satin blanc. Tour autour allongeaient les plis ondoyantes de tentures de velours liées a leur sommet par la couronne d'Espagne». *(Op. cit.,* pág. 133.)

[47] Esas *cuadrillas de moros* aparecen en Achard: «une troupe de Maures et Sarrasins, coiffés de turbans,

El 12 de octubre, a las 2 de la tarde, se celebra el *besamanos real.* Asisten los Reyes, los príncipes, nobles y embajadores (se destaca ahora la presencia del embajador de Inglaterra), y unas mil setecientas personas de diversa procedencia, reunidos todos en el Salón de Embajadores del palacio. El *Journal des Débats* (14 de octubre) detalla la ceremonia, pero la distingue como algo típicamente español e inconcebible en la Francia moderna. Los asistentes hincan sus rodillas en tierra para besar la mano de sus monarcas; acto de vasallaje sólo exigido a los españoles presentes. Sarmiento habla muy poco de esa «ceremonia de los tiempos feudales», como la denomina. Sabe que el rito «conserva toda su majestad y su antiguo aparato». Esas inesperadas reticencias con respecto al acto que más le podría servir para su propósito crítico, me hace pensar si Sarmiento no habrá asistido al besamanos. Constituía una ceremonia bastante abierta si no al público a los dignatarios extranjeros. Hasta me parece advertir que Sarmiento ve desde adentro la multitud apiñada en las puertas del palacio. Una vez más se interesa por los caballos que «llenos de ardor agitaban en el aire sus penachos verdes o colorados, recuerdo de los tiempos feudales en que cada caballero y cada familia noble adoptaba sus colores distintivos» (160), pero silencia los aspectos más conocidos y más esenciales del viejo ritual.

Esa noche se representa en el Teatro de la Cruz, en función de gala con la presencia de los reyes, *La pata de cabra,* de Grimaldi. Sarmiento no concurre a ese acto; según el *Diario de Gastos* ve la obra el día 17. Pero sí asiste a la función real del 14 de octubre en el Teatro del Príncipe, donde se pone en escena *El desdén por el desdén* de Moreto, con la presencia de la familia real y de los representantes extranjeros. Paga un exorbitante precio por la entrada; al salir del teatro, al que debió concurrir con Rivadeneyra, se encuentra con el dramaturgo hispanoargentino Ventura de la Vega, y lo invita a un café, quizá en el mismo Café del Príncipe; en 1885 Sarmiento afirma que fue Rivadeneyra, quien le presentó a De la Vega [48].

4. Las fiestas reales

El *Museo de las Familias* de Madrid, 1847, nos proporciona la historia de las corridas de toros conocidas como *Fiestas Reales,* que sólo se celebran para festejar acontecimientos de mucha importancia; la última ocurrió en 1833 cuando Fernando VII quiso dar especial brillo al nacimiento de su heredera. No es extraño, pues, el entusiasmo de los *aficionados* en 1846; Gautier justifica su viaje sólo por verlas [49] y Dumas, que se ha relacionado con el torero Montes a través del duque de Osuna,

armés de cimiterres, vêtus de pelisses et de cafetans, qui se chargeaient d'une furieuse facon et se livraient à toutes sortes de pantomimes formidables, au gran ebahissement des curieux» (pág. 148). Para Gautier, estar esa noche en Madrid equivalía a un viaje pintoresco por toda España, tal era la profusión de coloridos trajes típicos (págs. 163, 168-169).

[48] Véase el *Diario de Gastos,* pág. 33 de la *edic. cit.* de Antonio P. Castro y el también citado prólogo a *Recuerdos de Provincia,* pág. 212.

[49] GAUTIER: págs. 141-142.

recoge para nuestro provecho todos los detalles internos de la organización [50]. Las *Fiestas Reales* o *toros reales* como las llama. Sarmiento al anotar el costo de la entrada, difieren de las corridas ordinarias en la medida en que han mantenido más la antigua tradición del toreo. El toreo en esas fiestas se efectúa a caballo, como en los tiempos antiguos; excelentes caballos andaluces que contrastan con los estoicos caballos de los picadores comunes. Los toreadores no son profesionales sino nobles que buscan como recompensa algún reconocimiento real. El brío de los caballos y la inexperiencia del torero constituyen el principal atractivo. Los lideadores, llamados ahora *caballeros en plaza,* cuentan con el auxilio, en caso de peligro real, de una cuadrilla profesional dirigida por los mejores toreros del momento. Caballeros, caballos, cuadrillas de toreros, mulas, carrozas y traíllas llevan adornos con los colores distintivos de la casa noble que apadrinan a cada caballero y paga en parte los gastos del espectáculo.

Las *Fiestas Reales* se inciaron el 16 de octubre; esa tarde torean en la plaza cuatro caballeros apadrinados por el duque de Osuna, el duque de Alba (cuyo nombre Sarmiento olvida y lo reemplaza por *duque de N.),* el duque de Abrantes y el conde de Altamira. Dirigen las cuadrillas los toreros Francisco Montes, el gran Montes; Pepe Redondo, el Chiclanero; Francisco Arjona, llamado Cúchares y Juan Lucas Blanco.

La Plaza Mayor había sido preparada especialmente para ese espectáculo. Según el *Journal* (23 de octubre) se había removido el pavimento para colocar la arena y alzar una galería de madera bajo los edificios linderos, cuyos balcones estaban adornados con las insignias reales y los galardones de la nobleza: «Figurez vous les balcons et les fenêtres, dans toute leur profondeur, remplis de dames elegantes et portant la mantille noire, que leur donne cette grace provocante». Sarmiento distingue, en especial, los balcones de la Panadería decorados con carmesí bordado de oro, seda azul y plata, que constituyen el palco real. La Plaza se llena ese día de espectadores, algunos sentados en los techos y colgados de las chimeneas. Sarmiento calcula unos cuarenta mil asistentes; el *Journal* habla de veinticinco mil.

Dumas está sentado en el balcón conferido a la familia del duque de Osuna por Felipe IV como recompensa por ciertos servicios; es el balcón que Sarmiento ve decorado con los colores de la casa de Austria, azul y plateado [51]. Gautier está situado en una ventana del segundo piso, lugar de privilegio que le consiguió M. Fiereck, ayudante de campo del duque de Aumale [52]. Richard Cobden tiene también un lugar de privilegio, quizá como para suplantar la ausencia del representante de Inglaterra, que era un *tory,* por un destacado *wig* [53]. Sarmiento contrasta esos «palcos para las familias acomodadas» con el «inmenso tendido para la muchedumbre» (164); el está en esos tendidos junto al «amigo francés», seguramente Blanchard. Tiene a su frente

---

[50] Mi información deriva de Dumas, *op. cit.,* págs. 86-94 y de Basilio Sebastián Castellanos, autor de una «Historia de las Fiestas reales de toros» publicada en el *Museo de las Familias* de Madrid, vol. V, Madrid, 1847, págs. 198-203.

[51] DUMAS: *ibíd.,* pág. 89.

[52] GAUTIER: *op. cit.,* pág. 177.

[53] El citado Terence Mc Mahon Hughes caracteriza a Bulwer, el embajador de Inglaterra, como a un *tory* de muy aristocráticas maneras. Ver su *Revelations of Spain in 1845.* London, Henry Colburn, 1845, vol. 2, pág. 5.

el palco real de la Panadería y los balcones de Dumas y de Gautier. La mirada de Sarmiento va, pues, de abajo hacia arriba, como se observa en esta descripción:

> «Cuarenta mil espectadores colocados en los balcones, ventanas y tendidos, describían entre las colgaduras una línea oscura, variada como un tapiz por los colores diversos de los vestidos de las señoras, las plumas de algunos sombreros y el agitar de los abanicos; y para que el efecto artístico del golpe de vista fuese completo, desde el tendido inferior hasta la altura de los techados, se elevaba en las cuatro esquinas de la plaza una gradería de asientos que formaban en cada extremo una enorme pirámide de seres humanos. Era éste un espectáculo verdaderamente imponente, cuyo brillo realzaban los rayos del sol, reflejándose sobre las anchas franjas de oro y plata, y la superficie que en grandes masas presentaba el raso de las colgaduras» (164) [54].

La cercanía de Blanchard debió facilitar esa pericia descriptiva. Sarmiento ve en el palco real a los miembros de la corte y a esa *hecatombe* de generales, expresión que tanto le será criticada.

Las corridas de la mañana se suceden sin nada digno de mención. Por la tarde, llegan los reyes acompañados por su familia y por el Patriarca de Indias. Cobden, que esta empeñado en terminar con las antieconómicas corridas de toros, y había hablado de ello hasta con el Papa, ve con disgusto la presencia del Primado en un espectáculo tan cruel[55]. Sarmiento observa desde su lugar el movimiento de pañuelos, de sombreros y de abanicos que saludan la presencia de los Reyes. Es entonces cuando comienza en verdad la gran fiesta. De pronto aparecen en el ruedo, entre música de tambores que Sarmiento califica como *marcial,* los *caballeros en plaza.* Luego desfila cada cuadrilla con sus toreros, rejoneadores, mulas que recogerán a los toros muertos, y todos pasan frente al palco real; cada caballero se hinca ante el palco para pedir la correspondiente venia. Gautier percibe entonces en la plaza una atmósfera de irrealidad[56]. Se tira a la arena la llave del toril y se lanza a los aires una bandada de palomas.

El caballero Romero, lugarteniente de los guardias de María Cristina y apadrinado por el duque de Abrantes, rejonea el primer toro, primero con lanza y luego con espada. Después del tercer toro ocurre un inesperado percance inmortalizado para siempre en la prosa de Sarmiento, de Dumas y de Gautier; no he hallado testimonio gráfico de Blanchard o de Girardet. El *Journal des Débats* (23 de octubre) nos proporciona de nuevo todos los detalles, aunque nada supera la nerviosa y magistral descripción de Dumas. El tercer toro derriba a Romero, que cae bajo el caballo. Golpe casi de teatro: el caballero se incorpora sin perder los estribos y enfrenta al toro desde

---

54 Confróntese con la descripción de Achard: «Trente rangs de gradins s'appuyaient sur les arcades et tournaient autour de la place coupée, à ses trois étages, de balcons, de bandes d'etoffes, pourpre et or au premier at au troisième étages, jaune at argent au second; la soie ondulait au vent, et mille éclairs éblouissants jaillissaient des franges aux reflets métalliques. Le soleil inondait la place d'une lumière crue et vive qui piquait d'etincelles tous les angles et donnait aux lames d'or et d'argent l'eclate miroitant de la mer.» *(Op. cit.,* pág. 223.)

55 JOHN MERLEY: *The Life of Richard Cobden.* Boston, Robets Brothers, 1881, pág. 280.

56 GAUTIER: *op., cit.,* pág. 187.

el suelo clavándole el acero de su jabalina con extraordinaria precisión. Dumas expresa exaltadamente: «Il faut avoir vu cet immense amphitheatre battant des mains, agitant ses mouchoirs, hurlant le nom de Romero dans un vivat universel, pour se faire une idée de l'enthousiasme que doit éprouver lui-même l'homme qui cause cest enthousiasme».[57]

Gautier, aunque algo más interesado en destacar las cualidades del toro de Utrera, describe exactamente el mismo instante: «Alors, il s'eleva des *tendidos,* des galeries, des balcons, des entablements, des toits, un hourra d'acclamations, immense, universel, prodigieux; une seule voix jaillissant de trente mille poitrines: Quel torrent de volupté doit inonder le coeur d'un homme que se sent applaudir ainsi».[58]

El *Journal des Débats* aprovecha para comparar a Romero con el Cid y destacar en el caballero una mezcla rara de intrepidez, distinción y elegancia.[59] Aunque el testimonio de Sarmiento parece más moderado, se adivina, sin embargo, un entusiasmo parecido:

> «Cuatro toros cayeron sucesivamente muertos bajo su frágil rejoncillo; uno de ellos, en una primera embestida, había ensartado en las astas su caballo, y levantando y sacudiendo en el aire caballo y caballero, echólos a rodar por el suelo. Pero el intrépido aficionado, haciendo poner de pie su caballo, sin perder un instante la silla, esperó por segunda vez al toro, y atravesándole el corazón de un rejonazo, lo hizo caer muerto a los pies de su montura, como para que diese condigna reparación de la pasada ofensa». (168-169)

Se percibía entre el bullicio del público la voz estentórea de Dumas. Ayguals de Izco destaca ese especial detalle: «Extranjeros eran muchos de los concurrentes, y nosotros vimos aplaudir y gritar como un loco a ese escritor venal que tuvo la avilantez de zaherirnos groseramente con sus estúpidas *Cartas selectas sobre España y Africa».*[60] El duque de Montpensier ofrenda su espada como premio al valeroso caballero; Dumas, según Gautier, arroja a la arena su pitillera de oro de valor superior a los mil francos; Cuvillier-Fleury sitúa el suceso en otro momento.[61] Sarmiento recoge la impresión de ese grito colectivo y del silencio posterior.

---

[57] DUMAS: *op. cit.,* págs. 94-99; GAUTIER: *ibíd.,* págs. 190-198; ACHARD: *ibíd.,* págs. 221-239; CUVILLIER FLEURY: *op. cit.,* págs. 127-137; en todos ellos ese momento de la corrida constituye el *climax* dramático de ese viaje pintoresco.

[58] GAUTIER: págs. 193-194. Aunque Sarmiento no lo expresa con tanta claridad, ya que ello alteraría su propósito, se adivina en su estremecida descripción un parecido culto del héroe popular.

[59] «Le Cid lui-même, tirant au soleil sa veille épée dont toute l'Espagne sait le nom, et ramenant avec lui les quatre Rois maures prisoniers, n'aurait pas provoqué un enthouisiasme plus vif ni plus universel. Aussi est-il rare de trouver unie a tan d'intrepidité plus d'elegance et de distinction.» *(Journal des Débats,* 23 de octubre 1846.)

[60] *La marquesa de Bellafor, ed. cit.,* pág. 373. El título que Ayguals menciona corresponde a su propia traducción de Dumas publicada en Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco y hermanos, 1847.

[61] Gautier no lo ha visto, pero lo ha leído en los diarios de la mañana siguiente *(op. cit.,* pág. 195); Cuvillier-Fleury sitúa ese hecho en una corrida anterior, en la plaza de Alcalá *(op. cit.,* pág. 144); Achard, tan interesado en destacar a cada paso la participación de Dumas, ignora esa anécdota. No es extraño que no aparezca mención alguna en Sarmiento.

Otro episodio de la corrida interesa por igual a Dumas y a Sarmiento. El balcón real estaba rodeado de alguaciles a caballo, vestidos de negro; su misión era la de proteger simbólicamente a la Reina de los embates posibles del toro. Cada vez que el toro arremetía contra el balcón real, los alguaciles procuraban alejarlo y, al mismo tiempo, defenderse de la embestida. Usaban, según Dumas, espadas y fustas; pero sobre todo confiaban en la rapidez de sus caballos.[62] Sarmiento ve en esos alguaciles y en sus actitudes la reminiscencia de un vasallaje en el que se ofrenda al señor tanto la vida como la muerte:

> «En estas corridas —dice—, un toro alcanzó e hirió al caballo de un alguacil en medio de las ruidosas exclamaciones, las risotadas y las burlas de la muchedumbre, que conserva desde los tiempos despóticos de la España un odio tradicional contra los empleados subalternos de la corona. Aquella dispersión de los alguaciles y su terror y pánico cuando se ven atacados por el toro, forman la parte cómica del espectáculo; y no es raro que algún toreador malicioso atraiga ex-profeso al toro sobre ellos a fin de hacer reír al público». (165)

También Dumas considera que ese incidente da un tono de comedia a la por otra parte trágica fiesta.

No es, en general, en los detalles donde la descripción de Sarmiento adquiere un valor distintivo, sino en su interpretación de las corridas como un ritual de carácter colectivo. España, que era *gótica* en Burgos y casi *árabe* durante los bailes regionales, se le torna ahora *romana*. La corrida se origina en Roma, afirma con toda seguridad; y por ello se mezclan en ella, como en otros espectáculos similares, la ceremonia oficial y la diversión pública. Reyes y pueblo se asocian en el goce de un combate sangriento parecido al de los gladiadores. El pueblo confiere vida y muerte al vencido, sea toreador o toro. Cuando el público manifiesta disconformidad por un mal pase del torero, Sarmiento advierte el eco de la crueldad romana que arrojaba a las fieras a los gladiadores menos diestros; y si es el toro el objeto de la reprobación, recuerda que en otras corridas anteriores el público había decidido la muerte del toro.

La corrida lo impresiona vivamente como un espectáculo de masas; que asocia con el teatro moderno. La violencia del toro es la expresión de una fuerza colectiva, de la *barbarie* compartida desde las raíces de la sangre, de un rito salvaje y de comunión mística. El hombre, que para él es siempre un animal antropófago al que la civilización va amansando, retorna en esas fiestas a un pasado casi cavernario: «Porque no ha de conservarse un espectáculo bárbaro sin que todas las ideas bárbaras de las bárbaras épocas en que tuvieron origen vivan en el ánimo del pueblo». (171) Y en parecido contexto expresa este exabrupto: «Id a hablar a esos hombres de caminos de hierro, de industrias o de debates constitucionales». (163) Los *autos de fe* eran «corridas de toro que a su modo daba la Inquisición».(164) En este aspecto, Sarmiento debería coincidir con Cobden en la necesidad de suprimir las corridas.

Pero no me parece que sea así. El espectador ha sido ganado poco a poco por el *sublime atractivo de los toros,* según lo dice en un texto ya citado. Se interesa por la

[62] DUMAS: *op. cit.,* pág. 91.



Grupo de aristócratas y toreros (entre estos últimos se encuentra Francisco Arjona Guillén, «Cúchares», a quien Sarmiento menciona en sus páginas de viaje). (Foto anónima).



La reina Isabel II, Alfonso XII, María Cristina de Habsburgo, la Infanta Isabel, y miembros de la Corte, durante una cacería real. (Fotografía de Debás.)

técnica del toreo, en especial, por la pericia de Montes, cuyo retrato compra días después. Montes es tan popular como Napoleón, nos dice, y es un artista en su género como lo son Dumas en la novela y Lemaître en el teatro. El toreo de Montes, observa Sarmiento finamente, es como constantes variaciones de un tema único, perfectas *fiorituras* de la muerte. Montes, ya algo envejecido, era la figura central de esas fiestas. La gente lo saluda, atestigua Sarmiento, con un entusiasmo que *conmueve los edificios de la plaza*. (168)

Esta última frase, tan gráfica, ejemplifica bien otro aspecto de la originalidad de Sarmiento. Ninguno de los presentes siente y expresa como él los estremecimientos de la muchedumbre. Sarmiento saca el toreo de la plaza y lo inserta, como buen demócrata, en la médula espiritual de un pueblo; quita a la fiesta su carácter de proeza individual para acentuar el matiz colectivo. En el comportamiento del público descubre la corriente subterránea de la historia, la manifestación del *Volkgeist*. Cuando Romero se levanta con su caballo, invade la plaza un intenso silencio; Sarmiento afirma que en ese silencio *se pueden contar las palpitaciones*. Minutos después, la gente intensifica el aplauso al descubrir a Romero en uno de los balcones; Sarmiento describe el *grito universal* de sombreros y de pañuelos y advierte en la masa *un recuerdo eléctrico de sus proezas*. (169) No es extraño que la emoción de esas Fiestas Reales haya conferido a su cara ese color verde al que se refiere su amigo francés y que el mismo Dumas advierte en la cara de quienes lo acompañan en su balcón.

Terminan así las fiestas ese día; durante los días siguientes hay otras corridas, aunque ya comienzan a sentirse las inclemencias de un otoño lluvioso y del cercano invierno. La noche del 16 se celebra en la corte un *baile real;* dirige una de las orquestas, de acuerdo con el *Journal* (27 de octubre), el joven compositor vienés, de 21 años, Johann Strauss.[63]

Sarmiento dedica los restantes días de octubre y los primeros de noviembre a recorrer Madrid, visitar museos y librerías. Compra el catálogo del Real Museo, el día 1 de noviembre, y algunas reproducciones de Velázquez y de Murillo. Adquiere también una colección de libros para la Escuela Normal de Chile y copias litográficas de la excelente obra de Genaro de Villamil, *La España artística y monumental*[64]; por las noches asiste a varias representaciones teatrales.

La estancia en Madrid culmina con la salida al Escorial, el día 3. Cobden, que ha abandonado la compañía de los ingleses con quienes lo ve Achard al entrar en Toledo, se ha unido ahora al grupo de Dumas y visita el Escorial con los franceses.[65] La

---

[63] «M. Strauss était là, M. Strauss avec son archet magique. Pour rendre la fête plus charmante encore, il avait appelé son orchestre, et la musique vint après la causerie. L'habile compositeur nous a joué deux valses nouvelles et une polka d'un entrain, d'une verve et d'une originalité incroyables. L'une de ces valses, qu'il a baptisée du nom de *Luisa,* est dediée a l'infante, duchesse de Montpensier.» (Achard, *op. cit.,* pág. 213.)

[64] GENARO PÉREZ DE VILLAMIL (o VILLA AMIL): *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida por don Genaro Pérez de Villamil. Texto redactado por don Patricio de la Escosura. Publicada bajo los auspicios y colaboración de una sociedad de artistas, literatos y capitalistas españoles.* París, 1842-1850. Sarmiento debió conocer sólo los primeros volúmenes de esta bellísima edición romántica.

[65] JOHN MERLEY: *loc. cit.* «Nous avions, chemin faisant, recontré les Anglais à qui le seigneur Calisto

extensa descripción del Escorial cierra la visión simbólica de España que Sarmiento había abierto en Burgos. Si en Burgos alentaba todavía el fantasma de la grandeza castellana, aquí, ahora, se evidencia la realidad del presente: un coro de doscientos frailes entona el *Miserere* de la libertad de pensamiento. El Escorial es el cadáver de España muerta de despoblación, de ociosidad y de ignorancia (181-182).

El día 14 de noviembre ve Sarmiento por última vez a sus amigos franceses. En la carta a Lastarria figura como fecha de encabezamiento el día 15 de noviembre, último de la estancia en Madrid. Todo el contenido de la carta ha sido, pues, un *flashback;* a partir de este momento, los apuntes se tornan más rápidos, sin ilación casi, como si fueran escritos sobre la marcha. Tomo, pues, en sentido literal la afirmación siguiente: «Dumas nos decía ayer, hablando de España: Poco me importa la civilización de un país; lo que yo busco es la poesía, la naturaleza, las costumbres» (150). Si la transcripción es correcta, podemos suponer que se trata de una respuesta de Dumas a observaciones de Sarmiento mismo sobre la falta de progreso en España. La frase resume así la diferencia entre esta visión crítica de la realidad española y la visión de los viajeros románticos.

5. De Madrid a Barcelona.

En el *Diario de Gastos* se consigna el itinerario desde Madrid a Barcelona y las excursiones más importantes efectuadas por el viajero en diferentes puntos del trayecto. El día 16 de noviembre toma Sarmiento la diligencia que lo lleva hacia el sur; la primera parte del recorrido termina en Córdoba, con estaciones intermedias en Aranjuez, Ocaña, Puerto Lápiche (La Mancha), Valdepeñas y La Carolina, cerca de Linares. En Córdoba, toma una nueva diligencia que lo lleva a Sevilla con paradas en Ecija y Carmona; en este último lugar desiste de continuar hasta Granada, a lomo de mula, por temor a los bandidos. El vapor *Rápido* lo traslada por el Guadalquivir desde Sevilla a Cádiz. Allí toma otro vapor para Valencia, con una larga parada en Gibraltar. Desde Valencia viaja por tierra hasta Reus, y de Reus, en una nueva diligencia, hasta Barcelona, donde llega hacia el 10 de diciembre.

Castilla la Nueva y Andalucía impresionan a Sarmiento por el abandono de la agricultura y la pobreza de sus gentes. Al entrar en la Mancha ve la venta de *Don Quijote* y los molinos de viento «que sugirieron a Cervantes aquel extraño combate de su héroe» (184). No ha habido cambio desde la época de Cervantes: los muleteros gritan del mismo modo, las mulas infestan todo con sus orines, los ciegos cantan todavía, las lámparas y las viandas fritas en aceite verdoso y rancio impregnan el aire de humo y de olores. La tierra yerma de Andalucía sólo produce olivos, «los asnos de la agricultura» (185). En la Sierra Morena recuerda los proyectos económicos de la Ilustración y el fracaso de la colonia alemana de Olavide; exalta esos esfuerzos del tiempo de Carlos III para cambiar la orientación económica de España y la actitud mental de sus habitantes.

Burguillos avait donné l'hospitalité, et parmi eux M. et Mme. Cobden. Nous descendîmes toutes ensemble dans le Panthéon...» (Achard, *La vie errante, ed. cit.*, pág. 19.)

La diligencia llega a Córdoba el 22 de noviembre; Sarmiento contrata los servicios de un mulato llamado Manuel para que lo guíe por la ciudad. Córdoba le parece también una ruina del pasado: «Qué triste es una ciudad muerta que fue reina y la vemos mendiga y cubierta de harapos y de lepra» (187). En la Mezquita sólo ve una multiplicación inarmónica de columnas (le falta ahora la más certera apreciación de los pintores franceses); en cambio, la capilla del Zancarrón, en la que entra mediante el pago de una propina al campanero, lo asombra como «joya de la arquitectura árabe que no tiene pareja en parte alguna del mundo donde su raza ha existido» (187).

El 24 sale la diligencia de Córdoba a Sevilla; Sarmiento cena en Ecija, compra *unas granadas* en Carmona y entra en Sevilla hacia la noche del día 25. Durante la mañana siguiente visita la catedral y luego el Alcázar, la casa de Murillo, la Giralda y el Museo. El 27 intenta trabajar en el Archivo de Indias, «el de la colonización de América»; a pesar de la propina que da al portero, no puede manejar los documentos por falta de autorización real, y así «nada he podido verificar de ciertos hechos que me interesan» (187). Ese día realiza una corta excursión a caballo por las ruinas de Itálica y compra como recuerdo dos monedas romanas. El 28 abandona, por la mañana, la posada *La Europa;* pero antes de embarcarse hacia Cádiz tiene tiempo para volver a la catedral y ver los cuadros del Greco, previo pago de unas pesetas al sacristán encargado de mostrárselos. Sarmiento llega a Cádiz durante la noche del 28 o a la mañana del 29. Sabemos que está en Cádiz durante cuatro días, y que recibe allí cartas desde América, porque anota en el *Diario de Gastos* el pago a quien se las recoge; pero curiosamente, no figuran más gastos durante esos días.

El vapor que lo conduce de Cádiz a Valencia se detiene frente a la costa de Gibraltar el 2 de diciembre; desde allí, un bote traslada a los viajeros al peñón. Sarmiento almuerza en Gibraltar y toma, además, una cerveza en el faro de la Punta Europa; compra piedras y vistas del peñón. El día 4 llega el vapor a Valencia; Sarmiento se hospeda en el *Hotel del Cid,* «el mismo de que habló Minvielle en su *Ernesto*» (188). En Valencia descubre un paraíso agrario que le trae de inmediato el recuerdo de la Argentina y de Chile. Le interesa el sistema de irrigación, «como lo enseñaron los moros» (188), y los procedimientos para la cría del gusano de seda.

El día 7 de diciembre sale de Valencia, almuerza en la desembocadura del Ebro y baja a Reus para tomar un café. Algo extraño ocurre en Reus; paga un café para dos. Debió tener buena compañía, ya que pierde la diligencia; pasa la noche en Reus y paga nuevo pasaje, al día siguiente, para Barcelona.

6. En Barcelona

El 10 de diciembre, llega Sarmiento a Barcelona. Se encuentra allí con la nota de Charles de Mazade sobre el *Facundo,* y ese solo hecho parece anticiparle una buena estancia en la ciudad; en verdad pasa allí seis días de muy ricas experiencias. Ferdinand de Lesseps, cónsul francés en la ciudad, lo recibe con honores en su propia casa iniciándose así una relación muy cordial que se mantendrá hasta la muerte de Lesseps. Sarmiento conoce la valiente actitud del cónsul en apoyo de la ciudad durante el asedio

esparterista de 1840, pues llama a Lesseps «célebre cónsul general que se había iluminado al resplandor de los bombardeos de aquella ciudad» (194). Lesseps estaba ya interesado en la apertura de un canal en la zona norte del Africa según lo anticipa por entonces al grupo de los saintsimoneanos de Enfantin; su proyecto se concretará en el canal de Suez, 1869. Como experto en política africana, ya que había vivido muchos años en Alejandría, facilita a Sarmiento, y al parecer también a Dumas, el contacto con los líderes de Marruecos y con las autoridades coloniales francesas. Desgraciadamente, los recuerdos de Lesseps dedicados a sus hijos comienzan desde 1849; sabemos por ellos, sin embargo, que el cónsul no participó de las bodas reales a raíz de la reciente muerte de su primogénito [66].

Sarmiento debió conocer, en casa de Lesseps, a Théophile Gautier —ya de regreso a París— y a Prosper Mérimée, de quien dice que lo andaba buscando después de haber leído el artículo de Mazade. No he hallado indicios del paso de Gautier por Barcelona; pero sobran, en cambio, los del viaje de Mérimée. Mérimée va a Barcelona en noviembre de 1846 y se queda en la ciudad hasta principios de diciembre; de modo que el encuentro con Sarmiento debió ocurrir durante los primeros días de la llegada del argentino; las fechas tan inmediatas hacen más verosímil la impaciencia de Mérimée por encontrarse, antes de partir, con el autor del *Facundo*. Nada tiene que ver el viaje de Mérimée con las bodas; estaba entonces trabajando una obra de fondo histórico español, *Don Pedro,* y necesitaba algunos datos del Archivo de la Corona de Aragón. La condesa de Montijo, que era prima de Lesseps, le facilitó la comunicación con el cónsul y éste, a su vez, lo remitió a Próspero Bofarull, historiador a cargo del Archivo. En las cartas de Mérimée a la condesa de Montijo, a Bofarull y *a una desconocida* aparecen muchas referencias a la ayuda de Lesseps en cuya casa —dice— fue recibido casi todas las tardes [67].

El encuentro de Sarmiento con Cobden, bien estudiado en el aspecto ideológico por el citado Norberto Rodríguez Bustamante, ocurrió al parecer en un *té* organizado por las fuerzas progresistas de Cataluña, del que pudo participar el mismo Lesseps. Cobden, cuyo nombre vuelve a resurgir en la prensa, desde 1845, debido al recrudecimiento del *hambre irlandesa* que determinó su actitud contraria al proteccionismo del Estado en materia económica, debía tener en Cataluña sus mejores aliados, pero también sus mayores enemigos. El *Journal des Débats* (17 de octubre) es sumamente expresivo con respecto a Cobden: «On sait qu'a ses efforts est due l'introduction du sucre de la Havane dans les marchés anglais. Nous pensons que le parti liberal espagnol temoignera tout son respect pour l'homme qui vient d'acquerir une gloire si grande dans les fastes de la civilisation.» Pero el partido liberal de

[66] Ver, sobre todo esto, FERDINAND DE LESSEPS: *Souvenirs de quarante ans. Dediés à mes enfants.* París, Nouvelle Revue, 1887.

[67] Sobre Mérimée en Cataluña, ver ANDRÉ BILLY: *Mérimée.* Paris, Flammarion, 1959, págs. 151-152; ROBERT BASCHET: *Du Romantisme au Second Empire. Mérimée (1803-1870).* París, Nouvelles Editions Latines, s/a., pág. 138 y *passim;* PIERRE TRAHARD: *Prosper Mérimée. De 1834 a 1855.* París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928, págs. 231-292. Sobre la correspondencia, ver *Correspondence. Guide, Supplements.* París, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1961; J. ERNESTO MARTÍNEZ FERRANDO: *Próspero de Bofarull y Próspero Mérimée.* Reus, 1954.

Cataluña no coincidía con el concepto de liberalización industrial en lo referente a los tejidos catalanes. Ayguals de Izco y Cobden mantienen a ese respecto una interesante conversación durante la exposición industrial del Palacio de Cristal, en Londres, 1852 [68]. La citada nota del *Journal* nos permite suponer el interés de Cobden por abrir el mercado inglés hacia los países de Hispanoamérica.

Los recuerdos de Cobden, conservados gracias al fervor de su amiga Salis Schwaben, hacen referencia al encuentro con Lesseps en el mes de diciembre de 1846. Pero las fechas no coinciden; cuando Cobden cena con Lesseps, el 19 y el 20 de ese mes. Sarmiento ha salido ya de Barcelona y está en Palma de Mallorca. Su conversación con Cobden debió ocurrir entre el 10 y el 15 de diciembre: «He tenido aquí —dice— la felicidad de ser presentado a Cobden, el gran agitador inglés, y os aseguro que después de Napoleón, hombre alguno hubiera deseado ver de preferencia.» (193) Cobden acompaña a Sarmiento hasta la *Fonda de Oriente* y le deja tarjeta personal con su dirección en Inglaterra. Sarmiento habla de las ideas de Cobden expresando las suyas propias con respecto a la acción individual, la eficacia de la unión social, el triunfo final de la sociedad sobre los intereses privados, y el poder convincente de la razón y de la palabra [69].

Entre tantos encuentros, no ha habido tiempo casi para conocer la ciudad; Sarmiento compra un plano de Barcelona el día 12 y visita ese mismo día las obras del Teatro Nuevo, «el más bello y el más grande de la Europa y del mundo, por tanto» (193). Asiste, además, a alguna función teatral. El día 15 abandona la laboriosa ciudad para dirigirse a Mallorca. Zarpa desde allí, el 19, para Argel. Al bogar sobre el Mediterráneo recuerda todavía a los franceses y contrasta otra vez, irónicamente, la visión romántica de Dumas y de sus acompañantes con la suya, más realista y crítica. El Mediterráneo, dice, está surcado de barcos que han contribuido a la superación de las supersticiones mitológicas que caracterizaban a las sociedades nacidas de su seno:

> «Pero no es esto lo peor aún, sino que los modernos Ulises, que como Dumas y comitiva andan hoy sobre sus olas a caza de sirenas, islas encantadas, y Calipsos que los detengan y embauquen, no sabrán de qué manera ingeniarse para dar principio a la patética narración de sus aventuras» (196).

Y finge entonces, para dar comienzo al relato de sus andanzas por Africa, imaginaciones similares a las que critica; ese juego de gracioso buen humor trasluce la atracción inconfesada por esos mundos misteriosos y románticos que espera ahora conocer.

---

[68] Ver AYGUALS DE IZCO: *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta, o sea, una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la Industria universal en 1851.* Madrid, Sociedad Literaria, 1852; especialmente pág. 242. Sobre la relación de Ayguals con Cobden, ver RUBÉN BENÍTEZ: *Ideología del folletín español. Venceslao Ayguals de Izco.* Madrid, Porrúa y Turanzas, 1979, págs. 91-96.

[69] Para entender las razones del eco internacional de Cobden desde 1845, ver CARLOS MARX: «Tories and wigs», en *Surveys from Exile,* vol. II, de *Political Writings,* edición de David Fernbach para *The Marx Library.* New York, Vintage Books, 1974, págs. 257-258. Ver, además, *Reminiscences of Richard Cobden* por Salis Schwabe. London, T. Fisher Urwin, 1895; se publicó primeramente como Richard Cobden, *Notes sur ses voyages, correspondence and souvenirs.* París, 1879.

7. Sarmiento y los intelectuales españoles

He dejado para el final el estudio de los contactos de Sarmiento con los intelectuales de Madrid para constituir un capítulo ignorado de su vida. Sarmiento cita a las personalidades que conoce en Madrid a través, sin duda, del impresor Rivadeneyra; pero curiosamente se extiende más en relación con aquellas que no trató personalmente. Así, por ejemplo, transmite a su corresponsal la tumultuosa historia de los amores del actor Julián Romea con su mujer Matilde Díez, muy conocida entonces por cualquier aficionado a las tablas. En cambio, apenas si se refiere a Ventura de la Vega, con quien mantuvo por lo menos una conversación, o a Juan José de Mora, a quien conoció en la redacción del *Heraldo*. Esos silencios valen tanto como los recuerdos.

En la misma imprenta del *Heraldo* donde había sido ya impreso o estaba entonces en impresión el primer tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra, pensaba Sarmiento publicar un folleto sobre la expedición del general Juan José Flórez, ex presidente del Ecuador, de la que nos da sobrada noticia el *Journal des Débats* (14 de octubre), se inserta en el periódico francés una carta de un tal Manuel Borja, refrendada por Flórez mismo, en que se expone el plan de acción expedicionaria y la finalidad perseguida. Se trataba de un desembarco de tropas en Panamá, con apoyo español, para la instauración de una monarquía en la Nueva Granada; una especie de anticipo de la aventura de Maximiliano. Sarmiento procura atacar el proyecto, según informa a Lastarria: «Otro objeto me traía desalado aún, y era la expedición de Flórez al Ecuador; pero en este punto he sido miserablemente *volé,* defraudado.» Al parecer, esperaba que la prensa española saliera a defender o a atacar el proyecto a fin de manifestar su opinión como hispanoamericano; pero ni se dijo nada, ni contó con el esperado apoyo de Mora, enajenado quizá por el tono asaz violento de su crítica de España: «Hubierais visto el inventario hecho por actuación de escribano de su estado social, gobierno, industria, civilización, bellas artes, instrucción pública, comercio, para ver lo que nos iban a llevar estos caballeros con su expedición conquistadora» (148).

Años después, cuando Sarmiento era presidente de la República Argentina, aparece en *La Ilustración española y americana* un suelto firmado por un tal doctor López de la Vega, no sé si emparentado con Ventura de la Vega, que proporciona una cálida semblanza del magistrado argentino basada sobre todo en *Recuerdos de Provincia.* En ese suelto, que nadie ha leído hasta ahora, se afirma lo siguiente: «Cuando Flores estuvo en Madrid, con el propósito de fundar una monarquía en Nueva Granada, según se dijo, poniendo por rey a un hijo de María Cristina, Sarmiento se hallaba en Madrid y *publicó un folleto contra la expedición que intentaba apoyar aquel proyecto.*» No sé si el folleto se editó, como dice el articulista, o si quedó sólo en borradores. De cualquier modo, ese propósito debió determinar un rompimiento de relaciones con los redactores del *Heraldo.*

En la misma nota se nos proporciona otro dato novedoso: «En aquella época —dice el autor del suelto— estaba en grande auge la *Sociedad Literaria* fundada por Ayguals de Izco, de la que fue Sarmiento nombrado miembro y en la que brilló

muchas veces por su genio literario y trato ameno.» [70] Esa *Sociedad* era una mezcla de editorial y de convivio masónico. Fundada por Ayguals y por Juan Martínez Villergas en 1842 publicaba hacia esos años obras populares como *El lenguaje de las flores,* revistas festivas como *La Risa, La Carcajada, El Fandango, El Dómine Lucas;* traducciones de las novelas de Eugène Sue, y obras originales españolas, entre ellas las novelas de Aygual y de Martínez Villergas. En mi libro sobre Ayguals había indicado yo, sin conocer ese suelto de la *Ilustración,* la relación entre *Facundo,* denominado *Tigre de los llanos,* y *El tigre del Maestrazgo,* de Ayguals, aparecido sólo un año después. En ambas obras se simboliza la fuerza de la barbarie en la conducta bestial de los antihéroes (Facundo, Cabrera), mientras que los valores positivos de la civilización se identifican con el narrador mismo.

En noviembre de 1845, es decir, justo un año antes de la visita de Sarmiento, había hablado en los salones de la *Sociedad* el frenólogo catalán Mariano Cubí, para referirse a un sistema propio de escritura que solucionaba los problemas de la ortografía española. Pienso, pues, con fundamento que debió ser en esa Sociedad donde Sarmiento se refirió al mismo asunto. Al parecer, esa charla terminó también de modo poco cordial: «A propósito, una noche hablábamos de ortografía con Ventura de la Vega y otros, y la sonrisa de desdén andaba de boca en boca rizando las extremidades de los labios... ¡Oh! Estuve admirable, y no había concluido cuando todos me habían dado las buenas noches» (148). Ventura de la Vega era una de los miembros de la *Sociedad.*

Faltaba entonces de Madrid Martínez Villergas, exiliado en París por razones que Sarmiento conoce de buena fuente. En el viaje cita su novela *Los misterios de Madrid,* pero sin dar el nombre del autor; en 1882 es mucho más explícito: Martínez Villergas, dice entonces «intentó en España hacer una novela en clave, esos *Misterios,* y desde entonces tuvo que expatriarse por los odios que su ensayo sublevó, acaso con menos razón que lo que se creía» [71].

La *Sociedad Literaria* publica en 1847 las impresiones de Dumas sobre España, traducidas por Ayguals, y con un extenso e impertinente prólogo en que el traductor refuta en tono de violento nacionalismo las observaciones del viajero [72]. Años después, su amigo y colaborador Martínez Villergas hará lo mismo, pero en verso, contra Sarmiento, en el *Sarmienticidio o A mal Sarmiento buena podadera,* aparecido en París en 1853 [73].

Ignoro cuál sería la relación de estos libreros con Rivadeneyra; porque entre libreros andaba el juego. Uno de ellos, Benito Hortelano, que tenía negocio de librería

---

[70] «Don Domingo Faustino Sarmiento. Presidente de la Confederación Argentina», por el doctor López de la Vega, en *La Ilustración Española y Americana,* XV, Madrid, julio 28 de 1870, pág. 232.

[71] En «Leyendas mayas», *Costumbres-Progreso,* tomo LIII de *Obras completas.* Buenos Aires, 1900; pág. 32. La fecha del artículo es la del 25 de mayo de 1882.

[72] «Dumas y sus *Cartas selectas,* o sea, Vindicación de España», en el apéndice a su traducción de la obra de Dumas, *España y Africa. Cartas selectas escritas en francés por Alejandro Dumas...* Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco y hermanos, 1847.

[73] *Sarmienticidio o A mal Sarmiento buena podadera. Refutación, comentario, réplica, folleto o como quiera llamarse esta quisicosa que, en respuesta a los Viajes publicados sin ton ni son por un tal Sarmiento ha escrito a ratos perdidos un tal J. M. Villergas.* París, Agencia General de Librería Española y Extranjera, 1853.

en Buenos Aires desde 1849 es, en verdad, el responsable del *Sarmienticidio*. Parafraseo la extensa noticia que nos proporciona Hortelano en sus *Memorias*. Entre las obras que se vendían en su librería, nos dice, figuraban los *Viajes...* de Sarmiento. Un día lo visitan oficiales de un barco español surto en la rada de Buenos Aires para pedirle libros más o menos recientes; Herculano les entrega un ejemplar de la obra de Sarmiento. Días después regresan los mismos oficiales para invitar a Herculano a cenar en el barco; transponen el río en bote y el librero encuentra a bordo una cena ceremoniosa y extraña al cabo de la cual el comandante, señor Pita, increpa al súbdito español por difundir libro semejante. Herculano se encuentra bajo bandera española y en situación de cierto riesgo; el mismo Pita le propone el arreglo: «Usted es amigo de Villergas; voy a hacer una proposición. Pido que el señor Herculano escriba a Villergas para que con su satírica pluma haga una refutación a los *Viajes* de Sarmiento y que el importe de la edición sea costeado entre los oficiales de la estación española en el Río de la Plata.» [74] El asustado Herculano los releva de gastos encargándose él mismo de pagar la edición y manda en tal sentido una carta a Martínez Villergas, con un ejemplar del libro, por intermedio de Nicolás Soraluce, un conocido que viajaba a París en esos días; a los cuatro meses le llegan quinientos ejemplares que difunde entre los enemigos de Sarmiento. Martínez Villergas, desde entonces, «se contó por *sarmienticidio,* entre los santos del calendario federal» [75].

Martínez Villergas habla, pues, de Sarmiento por boca de otros. Lo que no le impide caracterizarlo física y moralmente: «Parece que es usted corto de talla, pero gigante en la ambición de gloria» (pág. IV). Critica en el libro el galicismo mental e idiomático, ciertos errores de información e inexactitudes de lenguaje como esa *hecatombe* de generales. Halla cierta calidad literaria en la descripción de los toros. Niega el encuentro de Sarmiento con su compatriota Ventura de la Vega, de acuerdo con el testimonio de De la Vega mismo. Ya hemos visto, con la comprobación del *Diario de Gastos,* cómo y cuándo se verificó ese encuentro.

Cuatro años después del *Sarmienticidio,* en 1857, Sarmiento menciona a Martínez Villergas entre sus detractores; y al observar en 1858 el extraordinario éxito editorial del libelo (que lleva ya ocho ediciones) afirma con razón que es mérito propio el hacer famosos a los enemigos [76]. Diez años después se disculpa todavía de los errores señalados por Villergas:

> «Sus críticas versaron, como se sabe, sobre el estilo castizo, francesismo y verdad de ciertos hechos. Un amigo mío ganaba cien pesos para corregir los *Viajes* en cuanto a la dicción, por ser tenido como hablista. Si no supo o no quiso llenar su deber, debió por lo menos salir a la defensa de la obra y aceptar la responsabilidad que era suya. [77]

Considera en otro lugar que la reacción de Villergas es la típica del español «que

[74] *Memorias de Benito Hortelano (Parte argentina). 1849-1860.* Buenos Aires, Eudeba, 1973, págs. 125-128.

[75] SARMIENTO: «Una crítica española», en *Ambas Américas,* tomo XXIX de las *Obras completas.* Buenos Aires, 1899, pág. 340.

[76] Carta en *Escritos diversos,* tomo LII de las *Obras completas,* págs. 107 y 176.

[77] Carta de marzo 22 de 1868; se recoge en *Memorias,* tomo XLIX de *Obras completas,* págs. 269-270.

se siente atacado en su dominio si el escritor americano escribe en la lengua del americano» [78]. Textos interesantes que evidencian la posición de Sarmiento frente a las peculiaridades idiomáticas americanas y al concepto de corrección académica.

En 1876, cuando ya se había retirado de la presidencia, recibe Sarmiento la inesperada visita de Martínez Villergas, expatriado de España a Cuba y de Cuba a Buenos Aires. De inmediato escribe a Lastarria: «¿No es curioso que la carta que os escribí durante mis viajes, me traiga a Villergas treinta años después a recordar el *Sarmienticidio*? Brava podadera, a fe mía que sería de desearla, para extirpar malos sarmientos, en los que se quedan parrones por no haber sufrido eliminaciones tan oportunas.» Y agrega luego detalles sobre ese *pobre godo* expulsado de España y La Habana y sobre la reacción de los porteños en contra del sarmienticida [79]. Lastarria le responde señalando el placer que advierte en Sarmiento al «habérselas con el godo Villergas y en largarle una polla de gaucho llena de pullas». Aconseja a su amigo: «*Echele un pial* en mi nombre a ese godo y no lo toméis nunca a lo serio.» [80]

Pero Sarmiento lo ha tomado siempre a lo serio; la crítica de Martínez Villergas lesionó profundamente su vanidad. Y ha contribuido, al mismo tiempo, a mantener siempre en memoria de sus lectores, esa carta de viaje, nada trivial, pero algo escrita al correr de la pluma. Cinco años antes de morir, en 1883, Sarmiento pronuncia un discurso en el Hospital de la Caridad de Buenos Aires, y dice entonces, con no disimulado orgullo, estas palabras que son también sus palabras finales sobre este asunto: «Críticos españoles han declarado una de las más gráficas descripciones de los toros reales de España, la que se encuentra en *Viajes por Europa, Africa y América,* superior a la que de las mismas fiestas presididas por la reina dieron Alejandro Dumas (padre) y Teófilo Gautier, y he visto reproducidas en francés y en inglés en estos últimos tiempos. La razón es clara. *Nosotros somos más bárbaros que los franceses y para describir cornadas cuanto más bárbaro es el escritor tanto mejor.»* [81]

RUBÉN BENÍTEZ
Univ. of California
Dpt. of Spanish
LOS ANGELES, Cali. 90024 (USA)

[78] En el citado artículo «Una crítica española», pág. 319.

[79] *Correspondencia entre Sarmiento y Lastarria (1844-1848)*, anotada por María Luisa del Pino de Carbone. Buenos Aires, 1954; pág. 94; la carta está fechada el 10 de enero de 1876.

[80] *Op. cit.*, carta del 3 de febrero de 1876, pág. 101.

[81] «Discurso en la inauguración del Hospital de Caridad», 25 de noviembre de 1883, en *Discursos populares, Obras completas,* tomo XXII (1899), págs. 202-207.

El veredicto

Una sala de piedra: sus paredes, su suelo, su mobiliario. Una mesa, tras la que está sentado Su Excelencia; unos bancos para Sus Señorías; el pupitre del Secretario; los podios del Ponente y del Pesquisidor.

Al fondo, una puerta —pesada, pero no muy grande— que comunica con la zona de los Ujieres.

A la izquierda, una escalera de caracol lleva a la rotonda donde esperan Sus Señorías, en sitiales de piedra, meditando, la hora de la Ponencia.

A la altura de esa rotonda, en el lado contrario, la Galería de los Jurados, adosada a un muro ciego.

En el centro, en ese mismo plano superior, un Púlpito, como de lector de refectorio, en el que desemboca un estricto pasillo, abierto en el incomprensiblemente grueso muro; pasillo cuyo otro extremo no se percibe siquiera.

SEÑORÍA 1.—*(A SEÑORÍA 2, que va a salir del recinto.)* ¿Dónde va Su Señoría?

SEÑORÍA 2.—Me dispongo a hacer en alta voz las convocatorias.

S. 1.—Recuerdo a Su Señoría que la Curia no debe separarse de esta Mesa del Tribunal: perdería el carisma. Además, la convocación entra dentro de mis atribuciones.

S. 2.—*(Acido.)* De acuerdo. Usted tiene el derecho de convocar. Y yo, la obligación. Una obligación es más exigente que un derecho. Al menos en las normas del Ceremonial. Yo no conozco otras.

SEÑORÍA 3.—Seguramente hablan ustedes, como todos los días, de privilegios inexistentes. La convocación no es oficio de la Curia, sino de los Ujieres. Me pregunto por qué comienzan con el mismo inútil diálogo todas las sesiones.

SEÑORÍA 4.—*(A SEÑORÍA 3, alarmado, apartándolo.)* Cállese. Es posible que todo esto no sea más que un trámite previo ordenado por la Superioridad.

S. 3.—Pero, si fuese un trámite ordenado, la Superioridad habría decidido la cuestión hace años.

S. 4.—¿Y quién le dice a usted que la Superioridad no ha decidido la cuestión precisamente manteniendo esas contradicciones? Todas nuestras palabras están señaladas de antemano. Aunque a Su Señoría le parezca que improvisa, no hace sino cumplir un Precepto, y adaptarse a los Ritos. ¿Improvisa ahora, por ejemplo, Su Señoría?

S. 3.—*(Cortado.)* Evidentemente, no.

S. 4.—Ni yo, por supuesto. Y, sin embargo, no puede ocultársenos que, a veces, se alargan las palabras inaugurales. Todo, por tanto, se ordena desde Arriba... Hasta estas mutuas advertencias y admoniciones.

S. 3.—Es posible, es posible. *(A SEÑORÍA 1 y 2.)* Perdón, colegas. Reconozco haberme equivocado en mi apreciación.

S. 1.—Quisiera saber por qué Su Señoría interviene en nuestras disidencias cada vez, y acaba luego por pedirnos perdón.

S. 3.—No lo sé. Supongo que todo esto —tanto sus disputas como mis interrupciones— es un trámite necesario antes de entrar en el conocimiento de las acciones incoadas.

S. 2.—Olvidémoslo. En definitiva, mañana tendremos de nuevo ocasión de insistir. *(A SEÑORÍA 1, que va hacia la salida.)* ¿Qué hace Su Señoría?

S. 1.—De lo que no hay duda es de que la convocación forma parte de mis deberes.

SEÑORÍA 5.—Quizá podrían consultarlo con Su Excelencia. Es el más antiguo, y pueden existir precedentes.

SEÑORÍA 6.—Su Excelencia no ha salido jamás de esta Sala. No creo que sepa más de esto que cualquiera de nosotros.

S. 4.—Hablen más bajo, o acabarán saliendo de la Sala hacia el Estrado de los Sospechosos. Según tengo entendido, puede suceder.

S. 6.—Nunca se supo de ningún caso. Al menos en el mandato del actual Excelencia.

S. 3.—Por otra parte, convengamos que Su Excelencia es completamente sordo. Jamás ha habido ninguna Excelencia que no lo fuera.

S. 4.—O que no se hiciera el sordo. Yo, en lugar de Su Señoría, mediría mejor mis palabras. No pronunciaría, por ejemplo, la palabra jamás.

S. 3.—*(Con ironía)* ¿Acaso es posible evitar una palabra que nos es dictada?

S. 4.—Existen sanciones.

S. 1.—No ignoro a qué se refiere Su Señoría, pero no estoy absolutamente convencido de que sean sanciones. Por el contrario, pueden ser recompensas.

S. 3.—En efecto. Lo único cierto es que, de cuando en cuando, uno de nosotros desaparece del Tribunal. Quizá para ir de Excelencia a Otra Sala de Palacio, quizá para ascender un puesto en los Escalafones.

S. 4.—O quizá para ir a otra Sala, pero en una calidad muy distinta. Confieso desconocer a qué Escalafones se refiere Su Señoría.

S. 3.—A los que pueden obrar en alguna parte, no sé: en las Salas de Apelación, en las Secretarías Exteriores, en los Altos Despachos.

S. 4.—Confieso, asimismo, desconocer la existencia de las Salas de Apelación, de las Secretarías Exteriores, de los Altos Despachos que Su Señoría dice. Por más que he indagado, nunca conseguí percibir más que habladurías e imaginaciones poco fehacientes.

S. 5.—*(Meditabundo.)* Quizá, incluso para morir. *(Un largo silencio.)*

S. 4.—*(A S. 5.)* Espero, por su bien, que su intervención estuviese prevista.

S. 5.—*(Nervioso.)* Así es, así es.

S. 2.—Mientras Sus Señorías despachan estas moratorias iniciales, voy a realizar la convocación. *(Hace ademán de salir.)*

S. 1.—Eso no será sin que Su Excelencia resuelva. *(Se acerca con respeto y habla al oído de Su Excelencia. Luego, se retira.)*

S. 2.—¿Qué ha dicho?

S. 1.—Su Excelencia ha dicho «mierda».
S. 2.—Como todos los días. Lo cual quiere decir que debo hacer yo la convocatoria oral.
S. 1.—*(Tenso.)* Más bien, señor, quiere decir lo contrario. *(Se enfrentan. Se oye, fuera, la voz del Ujier. No se comprende lo que dice.)*
S. 3.—En cualquier caso, Señorías, dejaremos la solución para mañana. El Ujier acaba de hacer la convocatoria de hoy.
S. 4.—¿De qué asunto entenderemos?
S. 5.—El mismo de siempre.
S. 4.—Por favor. No sé de qué me habla. Hay mucha ligereza en todo lo que dicen Sus Señorías. Un asunto nunca es el mismo. Caben matices, nuevas apreciaciones, informaciones o denuncias recién conseguidas, declaraciones recusadas. La instrucción de un sumario es larga y lenta. La Justicia debe avanzar, si es que debe avanzar, meticulosamente. La parsimonia es la Norma máxima. De otro lado, ignoramos la última mecánica de los desenvolvimientos judiciales.
S. 5.—Su Señoría exagera. El asunto de hoy es, a pesar de todo, el mismo de siempre.
S. 4.—Espero que esta intervención también haya sido prevista.
S. 2.—*(A S. 5.)* No diría yo tanto. Por los atestados observo alguna similitud, pero hay que desconfiar de la apariencia. La repetición es imposible en el Palacio. Pensarlo sería absurdo.
S. 1.—Muy bien expresado. Además, no es cosa de la Curia opinar sobre la entidad de los asuntos. No hemos de entrar en el fondo, sino en los aspectos judiciables.
S. 6.—Ni siquiera sabemos, en definitiva, si el acto de que conocemos se ha cometido, o habrá de cometerse más adelante.
S. 1.—¿A qué acto no cometido se refiere Su Señoría?
S. 6.—No lo sé. Divagaba.
S. 2.—La única manera de aplicar la Justicia está en alejarse de la realidad. La realidad, cuando interfiere, enturbia; hace parcial; sentimentaliza, en último término, la decisión.
S. 6.—Sin embargo, ya que nosotros no decidimos...
S. 2.—¿Qué importa eso? Sobre nuestras actuaciones se apoyan las sentencias.
S. 5.—Esperemos que sea así. *(A SEÑORÍA 4.)* Y esperemos que esta intervención mía estuviese también prevista.
S. 4.—En fin: ¿es un caso de derecho civil?
S. 5.—No. Es un crimen.
S. 4.—*(Yendo hacia la mesa.)* Entonces, dispongamos los Códigos Penales.
S. 5.—No puedo soportar con paciencia que Su Señoría se resigne a seguir con esos códigos debajo del sobaco.
S. 4.—Ni yo que Su Señoría repita cada día esa horrible palabra.
S. 5.—La retiro, si lo prefiere. «Axila». Aunque no creo que prefiera nada distinto de lo que se prefiere Arriba. Y la palabra «sobaco» estaba prevista: se lo juro. (Por los códigos.) Pero, dígame: ¿cree usted que esas leyes son las que rigen en Palacio? ¿No habrá otras que las modifiquen o que las deroguen; leyes especiales que las inutilicen; recursos de que Su Señoría no haya oído ni hablar?
S. 4.—Me niego a escuchar. *(Balbucea.)* No es más que una tentación prevista para

hacerme caer... Nuestra misión no puede exceder de estas paredes, y de las paredes del Dormitorio Común. Puesto que hemos de convivir, procuremos una convivencia menos desagradable. *(Se aparta de la mesa.)*

S. 3.—*(Natural.)* Me parece que aquí acaba el exordio habitual.

S. 4.—*(Natural.)* Sí. Creo que debemos sentarnos y esperar.

S. 5.—*(Natural.)* No. Yo tengo que decir antes lo de que «la convivencia es una palabra que ha caído en desuso entre la jurisprudencia».

S. 4.—Es verdad, lo olvidaba.

S. 3.—¿Nos sentamos ahora? *(Suben a los sitiales por la amplia escalera de caracol que conduce a ellos, y van sentándose. Quedan abajo Su Excelencia y las Señorías 1 y 2.)*

S. 1.—*(Al 2.)* ¿Le importa a Su Señoría esperar un instante?

S. 2.—Temo que separarnos de los otros vaya en contra del Reglamento.

S. 1.—No lo percibirán, descuide. Y lo que tengo que participarle es trascendental.

S. 2.—No creo que nada lo sea. Pero, dígame.

S. 1.—Por descontado que no le hablaría de no estar convencido de que Su Señoría se consume por las cosas del Servicio. Más aún, el Servicio es su vida.

S. 2.—Cierto, como la de todos los demás, según creo.

S. 1.—Oh, no... Si me atreviera diría más: se ve que Su Señoría quiere medrar, llegar lejos —quién sabe adónde— en Palacio.

S. 2.—No me disgustaría, verdaderamente. Pero siga. No es posible demorarse más. El Reglamento...

S. 1.—*(Muy cerca de él.)* Escúcheme. ¿Es que sabemos si existe siquiera el Reglamento? *(Pequeña pausa.)* Se nos dice que todo está previsto; que el convoy marcha y marchará por rieles ya trazados; que cumplimos normas estatuidas hace miles de años. No obstante, Su Señoría, como yo, tiene la convicción, la íntima convicción, de que somos libres. Confiéselo. Repetimos cada día palabras y gestos que podríamos no repetir. ¿No ha pensado nunca en realizar libremente un acto nuevo?

S. 2.—No, no creo que lo haya pensado. ¿Por qué me habla en ese tono?

S. 1.—Su Señoría desconfía de mí. Iré más lejos. Cuando termine de hablar, no desconfiará.

S. 2.—Prosiga, entonces.

S. 1.—Pretendo asesinar a Su Excelencia.

S. 2.—¿Por qué me lo dice? ¿Tengo cara de cómplice? ¿Qué le autoriza...? *(Ante la mirada fría de S. 1.)* ¿Por qué no lo hace solo?

S. 1.—Todo espectáculo necesita un auditorio aunque sea de sordomudos. Todo crimen necesita un testigo. La organización de Palacio, amigo mío —permítame—, es dura y cerrada. Dentro de poco tiempo, si alguien no me hubiese visto, llegaría a creer que jamás hice nada fuera de lo ordenado.

S. 2.—¿Qué espera de mí?

S. 1.—Su presencia.

S. 2.—Y a cambio de ella, ¿qué ofrece?

S. 1.—Muerto Su Excelencia yo ocuparé su puesto. Su Señoría se sentará a mi derecha.

S. 2.—¿No teme que lo denuncie ahora mismo?

S. 1.—No. Hace un momento, quizá. Ahora mismo, ya no: le he dicho que se sentará a mi derecha. He venido observándole, amigo, año tras año. Su expresión cuando se inclinaba sobre la mesa; su ansiedad al promulgarse siempre el mismo veredicto sobre el mismo crimen: su ansiedad y su desolación; su desgana al provocar la cuestión de las convocatorias; su mecánico desinterés por todo; su desesperanza de los últimos tiempos. ¿Me he engañado quizá?

S. 2.—Los riesgos son muy grandes.

S. 1.—Al contrario: no existen. Este cuchillo lleva ya en mi poder muchos años. *(Se lo enseña.)* Lo robé un día de la mesa de la colación. Cada mañana, al poner la mano sobre el pecho de Su Excelencia en mi primera consulta, he comprobado que no lleva defensa interior alguna: ninguna malla, ningún peto. He sentido en la palma el latido de su viejo corazón y sus costillas. Un golpe bastará.

S. 2.—¿Y los colegas?

S. 1.—No tienen fuero interno. Nadie aquí piensa que la libertad puede existir. Demasiado tiempo alimentándose de sujeción e indiferencia. Creerán que los cambios han sido ordenados desde arriba.

S. 2.—¿Y los Ujieres?

S. 1.—No tienen trato con el Tribunal. Saben que les sería arrancada la lengua si hablasen con los Jueces.

S. 2.—¿Y los Jueces Superiores? ¿Y el Juez Supremo?

S. 1.—He pensado años, día por día, sobre esto. No he dormido pensándolo, y he llegado, supongo, a la misma conclusión que Su Señoría. Quizá no existen. Quizá existieron antes, y murieron, y todo sigue, inerte, como si no hubieran muerto. Es preciso quitar el velo de sus momias y empujarlas. Caerán levantando sólo un poquito de polvo.

S. 2.—Pero si no existen, ¿para qué matar? Nosotros somos los Jueces Superiores.

S. 1.—Nadie es nada si no lo saben los otros. Nadie es nada sino sobre otros.

S. 2.—Si existiesen todavía...

S. 1.—Si existiesen, ¿cómo podrían saber lo que pasa en esta Sala, una de las más pequeñas, de las menos importantes —según se nos ha reiterado— entre las infinitas Salas de Palacio? No hay nadie aquí. Actuemos.

S. 2.—¿Y por qué usted? ¿Por qué no ser yo el que asesine a Su Excelencia y usted quien ocupe un puesto a mi derecha?

S. 1.—Porque soy yo quien tiene el cuchillo. Apenas si nos queda tiempo para promover más vacilaciones. ¿Vamos?

S. 2.—Sí, si todo sale bien acaso podamos subir mucho más alto.

S. 1.—¿Quién lo duda, amigo mío?

S. 2.—¿Qué haremos con el cadaver?

S. 1.—Lo llevaremos a la Tribuna de los Acusados.

S. 2.—Del Jurado, querrá decir.

S. 1.—¿Por qué no hablamos claro? Quiero decir de los Acusados. O a la Cátedra del Juez Superior.

S. 2.—*(Mira al Púlpito.)* ¿Allí? El lo encontrará. Conocerá la rebeldía. Nos aniquilará.

S. 1.—Nadie jamás ha entrado en ese Púlpito. Su Señoría sabe que el Juez nunca

aparece. Si hubiese aparecido alguna vez, ni Su Señoría ni yo nos atreveríamos a esto.

S. 2.—*(Tras* SEÑORÍA *1 que se acerca a Su Excelencia.)* ¿Y la sangre? ¿Cómo limpiaremos la sangre?

S. 1.—Su Señoría me cansa. En las ropas del muerto. *(Están próximos a Su Excelencia.)* ¿Podríamos tutearnos? Debe ser un gran gozo sentirse llamado de tú por alguien que está cerca.

S. 2.—Sí, debe ser un gran gozo. A pesar de ello, prefiero no tutear a Su Señoría.

S. 1.—Adelante. *(Están casi encima de Su Excelencia.* SEÑORÍA *1 enarbola un cuchillo.)*

SU EXCELENCIA—*(Lo aparta con la mano, con una infinita indiferencia.)* Dejadlo, hijos míos.

S. 2.—¡Mate! ¡Mate! Hemos llegado demasiado lejos.

SU EXCELENCIA—No habéis llegado a ninguna parte. Eso es todo. Dejadlo. Ya es tarde. Van a volver. *(Toma delicadamente el cuchillo. Lo deja delicadamente sobre la mesa.)* Aquí basta el deseo.

S. 1.—*(Se arrodilla.)* Misericordia, Excelencia, misericordia. Estábamos ciegos. Estábamos locos.

S. 2.—*(Se arrodilla.)* Fue él quien me indujo, señor, yo no quería. Me volvió ciego y loco.

S. E.—Estabais cansados, nada más. A fuerza de juzgar un crimen, acaba por meterse en los huesos. Id con los demás.

S. 1.—No nos castiguéis, señor, seremos fieles.

S. E.—¿Castigaros? ¿Por qué? Todo estaba previsto. En cierta forma, seréis recompensados. Sólo hicisteis lo que teníais obligación de hacer. Sin resistiros.

S. 2.—¿Y si hubierais muerto?

S. E.—¿Qué puede importar eso? También, en tal caso, todo hubiera estado previsto. Aprended una cosa: a medida que se crece en jerarquía aquí, mayor es la esclavitud. En nuestros privilegios están nuestras desdichas. Avanzamos por un camino irrenunciable. Yo ya no puedo moverme de mi sitio, ni ir a la colación ni al dormitorio. Pero aún tengo libres las manos: hay Jueces Superiores que están entre cadenas; y otros, que ya no salen de sus celdas. La situación del Juez Supremo la desconozco; pero debe ser, de alguna manera, terrible... Ahora, ocupad vuestros puestos. Ya se acercan los otros. Y olvidad, si podéis. ¿Quién, alguna vez, no ha atentado contra la vida del que estaba más alto? *(Ocupan* SEÑORÍA *1 y 2 sus sitios con el resto.)*

PONENTE.—*Aparece en su estrado, al mismo tiempo que los responsables de la Galería de Jurados, que permanecen inmóviles, como figuras de cera, sin escuchar ni observar.)* Antes de adentrarnos conmigo entre los pormenores del delito en que debemos informar, convendrá plantear ante la Sala un problema *ex quo*. Para abreviar, sólo para abreviar, utilizaré en esta exposición la palabra *crimen*. En terminología forense es esencial el axioma *nullum crimen sine lege*. Yo me pregunto si no sería más acertado *nulla lex sine crimine*. En otros términos, es normal considerar como necesaria, para la existencia del crimen, la circunstancia de que se trate de un hecho recogido, tipificado y penado por una ley.

O sea, cualquier hecho, ante los jueces, es indiferente a no ser que una ley previa lo haya calificado de crimen. La ley ha de ser, pues, anterior al mismo. Sin ley no hay crimen. Sin embargo, ¿estamos seguros de que sin crimen hubiera habido ley alguna vez; de que la ley, sin crimen, se hubiese considerado necesaria? ¿Qué es, por tanto, anterior: la gallina o el huevo? O, de otro modo, ¿no será acaso la ley la única criminal, puesto que es ella la única fabricante de crímenes, la única que a hechos indiferentes los califica de crímenes?

S. 6.—Protesto, Excelencia. Esta cuestión está fuera de lugar. Trabajamos con datos. La ley está ya escrita.

PONENTE.—La ley se la dan unos a otros los hombres. O mejor: se la imponen.

S. 6.—Protesto también de esta observación.

S. E.—*(En voz débil.)* Aprobada.

SECRETARIO.—Perdón. Aprobada, ¿qué?: la observación o la protesta.

S. E.—Aprobada. ¿Para qué más? *(Al PONENTE.)* Prosiga.

PONENTE.—Gracias. En todo crimen, Señorías, hay dos víctimas: una, digamos, el muerto; otra, el asesino. Asimismo, en todo crimen hay dos responsables: uno, el asesino; otro, el muerto. De ordinario tienden a personificarse tanto el daño como la responsabilidad. Por comodidad judicial más que por otra cosa. Se entiende que la víctima es el muerto sólo porque, externamente, su situación es más aparatosa: se ha quedado paralizado de repente; ha vertido, en ocasiones, sangre; no puede hablar; no puede defenderse. Sin embargo, esa calificación apriorística de víctima y verdugo trae consigo que todo el proceso, desde su principio, esté manchado de injusticia. Como se hace con una comedia, primero debería conocerse el crimen, y después repartirse los papeles entre los actores a nuestra disposición. Sólo así conseguiríamos una representación perfecta, y una adecuación de cada actor a su personaje. Sólo así se evitaría la paradoja que supone encontrar víctimas de sus víctimas.

S. 4.—Por ese procedimiento sería complicado encontrar al verdadero criminal y exigirle su responsabilidad.

PONENTE.—Espero que, con un poco de paciencia por parte de Su Señoría, quede resuelto el punto. Contemplemos primero a los protagonistas que han de representar el crimen. Aún el crimen no existe; los espera, los ha citado ya, pero ellos no lo saben. Se conocen quizá, se aman quizá, o se amaron. Quizá uno de ellos ama secretamente todavía. O no se conocen: se mueven cerca uno de otro, o lejos, o muy lejos. Pasean al sol en primavera, separados, inseguros, acaso sin saber qué hacer, o acaso planeando ya el crimen debajo de los pájaros. Son del mismo sexo, o de sexos distintos. De diferente edad, o de la misma. Meticulosamente se acercan hacia el crimen. Lo podrían evitar, pero el crimen ya sabe que va a ser cometido. Son libres, sí, libres, pero el crimen deberá cometerse. Y llegará el momento en que todo suceda; en que se oprima tanto al asesino, en que se acucie tanto al asesino, que deba defenderse. El asesino, asesinado, no hace más que eso: defenderse.

S. 5.—¿Quiere decir el Ponente que todo crimen es un caso de legítima defensa?

PONENTE.—En cierta forma, sí. Pero, en general, no es el agresor, el asesinado; más aun, casi nunca. El agresor suele estar en el aire.

S. 5.—¿Paseando al sol, también, en primavera?

PONENTE.—Suele estar en el sol, si no se tiene; en el amor, si se ha perdido.

S. 3.—¿Será la vida entonces la que mata?

PONENTE.—Algo así, pero este tribunal prefiere responsabilidades personales.

S. 4.—Según su razonamiento todos seríamos responsables de todo; todos manejaríamos la pistola, el cuchillo, el veneno.

PONENTE.—Según mi razonamiento el responsable del crimen sería el responsable del responsable. No quisiera ir más lejos. Sus Señorías conocen sobradamente el desenvolvimiento de los procesos. El acusado es libre hasta que entra en el Palacio: libre para que pueda cometer libremente su crimen, esto es claro. Lo que haga además de esto son vaivenes: no nos importan. El crimen: ese es su fin. Cuando ingresa en Palacio todo es ya simple. La hojarasca que él llamaba *su vida* ha desaparecido. Queda sólo su vida verdadera: el crimen que cometió. Igual que en un Museo de Cera, todo se inmoviliza en un instante. Y para siempre. Porque no es juzgado, sino que *será* juzgado. O ni siquiera, ¿quién puede saberlo? Lo suyo es esperar a perder la memoria, a confundirse, a olvidar decir *yo*.

S. 5.—Me permito suplicar al Ponente alguna aclaración para los Jurados.

PONENTE.—Estoy seguro de que los Jurados me han comprendido, Señoría. Y total, ¿para qué? Un crimen: no es para tanto un crimen.

S. 5.—Con todo, los Jurados...

PONENTE.—*(Lo interrumpe.)* No oyen, señor. No les interesa oír. No saben que es lo único que debería realmente interesarles. Pero quizá, por otra parte, sería peligroso.

CORO DE JURADOS.—Ya estoy aquí. Otra vez me encuentro en esta Galería indiferente. ¿Cuánto tiempo hace que vago sumergido en la oscuridad de este Palacio? Voy y vengo, me llevan y me traen, por Salas y por pasillos que desembocan siempre en esta Galería donde soy un Jurado; en esta Sala donde nadie juzga porque todos juzgamos. Sólo soy libre todavía para recordar. Para recordar mi propio crimen. Pero debo escuchar el crimen de otro. Y, ¿cómo escuchar un crimen ajeno cuando se está clavado en el propio? Interminable es el tiempo. Y estas idas y venidas no concluirán mientras mi propio crimen no sea juzgado; mientras mi propia culpa, de la que aquí jamás se trata, no sea reconocida.

PRIMERA PAREJA.—*(Sus voces se levantan del lugar en que estén, entre los Jurados.)* Ahora ya sé lo que mi amor pensaba aquella noche. Es tan sencillo que no entiendo cómo hasta hoy pude ignorarlo. Y, sin embargo, ha sido preciso tanto tiempo... Estábamos los dos en dos camas muy próximas aquella víspera del viaje...

ELLA 1.ª—El oprimía mi mano izquierda con su mano derecha.

PRIMERA PAREJA.—Pero yo sé lo que pensaba.

ELLA 1.ª—Cuando dijo lo del Pastor de Galilea, en la oscuridad, pensaba en eso mismo.

EL 1.º—Ella llevaba varios días sin pensar en otra cosa.

PRIMERA PAREJA.—Fue en aquella víspera de la separación.

ELLA 1.ª—Al recordar cuánto insistió en que no le acompañara al tren, lo he comprendido. Y no lo acompañé.

EL 1.º—No fue necesario que me acompañara.

ELLA 1.ª—Fue imposible.

PRIMERA PAREJA.—Cuando amaneció, antes quizá, ya había muerto mi amante. Me parece, aunque todavía nadie puede estar seguro de nada.

CORO DE JURADOS.—Si me interrogan, podría hablar. Pero nadie me interroga. Podría defenderme, pero no estoy acusado. Aquí se trata de algo que no entiendo: de un crimen que yo no he cometido. O quizá mi condena sea ser juzgado por un crimen que no es el mío. Y oírlo, oírlo, oírlo. Pero no recuerdo haber sido condenado. Al menos, no recuerdo haber sido atendido. Sólo sé que me traen y me llevan para acabar en esta Galería indiferente, donde debo escuchar un crimen que no tiñó mi mano; donde debo aguardar a que se me declare, sin juzgarme, inocente.

SEGUNDA PAREJA.—Entramos en la habitación de aquella casa.

EL 2.º—La escalera era de piedra, muy estrecha, con macetas sobre la baranda.

ELLA 2.ª—La escalera daba a un patio con un pozo en el centro.

SEGUNDA PAREJA.—Entramos en la habitación. Había una estampa de San Antonio encima de la cama.

EL 2.º—Ella vestía de blanco. En el cuello llevaba un collar de brillantes.

ELLA 2.ª—El iba con una camisa azul, abierta, y un pantalón ceñido, de color castaño.

EL 2.º—Miró por la ventana hacia la calle.

SEGUNDA PAREJA.—Una calleja oscura, llena de charcos, donde apenas se reflejaba algo de luz.

EL 2.º—Tenía treinta años más que yo y un collar de brillantes. «Veo una calleja oscura llena de charcos», dijo.

ELLA 2.ª—El dijo: «Cuánto barro. Hacía sol cuando entramos, y de pronto ha llegado la noche.»

SEGUNDA PAREJA.—La pared era azul, y tenía un zócalo de color castaño.

EL 2.º—Yo llevaba una camisa azul y un pantalón castaño. El zócalo me llegaba a la cintura.

ELLA 2.ª—Cuando me volví de espaldas a la ventana, sus manos estaban alrededor de mi cuello. Y vi sus ojos... Después del disparo, dio dos o tres pasos, y se introdujo en el muro, y desapareció. O me pareció a mí que desaparecía.

EL 2.º—Ella se quedó en el centro de la habitación, incapaz de impedir ni de modificar nada.

ELLA 2.ª—«En realidad, estaba ya sola», me dijo en voz alta. Y me acerqué de nuevo a la ventana.

EL 2.º—No me costó apenas esfuerzo. Su traje blanco se ensució al caer sobre los charcos de la calle.

CORO DE JURADOS.—Lo único que deseo es ser declarado culpable de mi crimen. Pero, ¿a quién solicitarlo? Sólo soy libre para pensar en él día y noche. Parece

como si las fronteras de todos los crímenes aquí hubieran sido borradas. No queda más que un crimen, que no es de nadie, del que en esta Sala se juzga. Ay, si me condenaran, podría, en otra instancia, defenderme; podría desembocar en otra Galería donde se hablase de mi propio crimen; o podría, en último término, dar mi cuello al verdugo: ¿para qué eternizarme en un tormento así? Pero aquí se administra una extraña justicia, para todos idéntica y que no sanciona el crimen de ninguno.

LOS DOS SOLDADOS.—*(De entre el* CORO DE JURADOS.*)* Al rodar hasta el fondo de la zanja fue cuando vi al soldado enemigo. La hora estaba bastante clara todavía. No era posible ocultarse. Sólo la tierra, y el enemigo enfrente. Sus ojos me miraban con fijeza, y su cara me recordaba otra cara. Otra, que yo había visto en un espejo hacía ya tiempo. Nunca pensé que nade pudiera durar tanto. En un destello, supe que uno de los dos debía morir entonces. Me deslumbró un fogonazo, y comprendí que el que moría era yo.

CORO DE JURADOS.—Mi única alegría en este oscuro Palacio es reconstruir mi crimen; volver a la libertad que disfrutaba cuando alzaba la mano y lo cometía. Pero esa libertad parece no serme ya reconocida hoy. Como si los límites que separan un crimen de otro se hubiesen abolido.

EL SOLITARIO.—*(De entre el* CORO DE JURADOS.*)* Todo el pueblo lo odiaba. Cometía feroces injusticias. Cometía crímenes sin nombre. Era el amo de todos, y todos eran sólo el polvo que él pisaba. Porque tenía un arma invencible: cuando se rebelaba el pueblo, o cuando un hombre decidía atentar contra su vida, el tirano desenfundaba su pequeña arpa y se ponía a tañer dulcemente. Aquel día lo hizo frente a mí; yo me negué a escucharlo. Durante unos minutos sangraron mis oídos.

CORO DE JURADOS.—Miro a la Curia que se mueve, ajena, como los personajes de los sueños; ignorante de mi crimen; agitándose alrededor de otro crimen que ella misma ignora; sin preguntar jamás de qué puedo acusarme; volviendo la cabeza a toda sangre que no sea esa sangre incolora del imaginario crimen de que hablan. Yo podría contarles qué caliente es la sangre recién vertida; qué roja, y cómo grita; cuánto cansa matar. Pero quizá, después de haber matado, debe dormirse profundamente durante algún tiempo. Y al despertar nos encontremos con que nada ha cambiado.

PONENTE.—Pasando ya al terreno de los hechos: el crimen fue, en fin, cometido.

S. 3.—O no.

PONENTE.—El crimen fue, en suma, cometido. Si no, ¿qué haríamos aquí? Resultarían improcedentes la toga, la tribuna, este Palacio, todo.

S. 3.—Acaso estemos aquí para probar que el crimen nunca fue cometido.

S. 5.—Además, ¿quién le asegura al Ponente que nosotros no seamos también acusados?

PONENTE.—Eso es harina de otro costal: de un costal que no conviene remover. Olvidemos la observación.

S. 4.—Considero la ponencia insuficiente. Quizá otros, desde más alto, investigan.

PONENTE.—Olvidémoslo, por favor. O no hablemos de eso ahora. En otro momento, quizá en otro momento... Y, ya en el terreno de los hechos, es el

Pesquisidor quien tiene la palabra. No quisiera excederme en mis funciones. *(Se sienta.)*

PESQUISIDOR.—*(Poniéndose en pie.)* En el caso presente todo está muy confuso. No cabía esperar otra cosa. Según se deduce de los atestados que obran en nuestro poder, el crimen ya existía. Desde el principio. La víctima es lo único invariable. En cuanto a los testigos...

S. 6.—¿Por qué no comparecen?

PESQUISIDOR.—Porque no los hay. El único es la víctima. Los demás son cómplices: ¿podríamos confiar en su testimonio?

S. 3.—Entonces...

PESQUISIDOR.—En efecto, en efecto.

S. 4.—¿Y cuál ha sido la víctima?

PESQUISIDOR.—Basta mirar, señor, basta mirar.

S. 4.—Pero, ¿dónde?

PESQUISIDOR.—Cada uno en su interior, naturalmente.

S. 5.—En ocasiones pienso si no se habrá cometido nunca ningún crimen, y estaremos, poco a poco, edificando lo nunca sucedido, como se edifica una muralla de la que no podemos ya salir...

PESQUISIDOR.—O que no nos dejará entrar.

S. 5.—Un pasado ilusorio.

PESQUISIDOR.—Es el futuro lo ilusorio. Porque no existe. Es inevitable, pero no existe. Sólo nos queda el pasado infinito.

S. 3.—Que hay que reconstruir.

PESQUISIDOR.—En efecto, en efecto.

S. 5.—O construir por vez primera.

PESQUISIDOR.—En efecto, también: ¿quién puede saberlo?

S. 6.—O quizá el crimen ha sido cometido pero por alguién que no lo sabe todavía, que aún no se ha dado cuenta.

PESQUISIDOR.—Es verdad, ya lo he dicho: el crimen es siempre anterior.

S. 4.—No entiendo nada.

PESQUISIDOR.—Su Señoría debe estar agradecido. Si entendiera, el criminal sería, sin duda alguna, Su Señoría. El criminal es el único que entiende.

S. 6.—¿Ha hecho el Pesquisidor todos los interrogatorios pertinentes?

PESQUISIDOR.—Todos, señor.

S. 6.—¿A quiénes?

PESQUISIDOR.—Créame: los he hecho. La prueba es que nada está resultando sencillo.

S. 3.—¿Quiere el Pesquisidor decir...?

PESQUISIDOR.—*(Interrumpe.)* En efecto, en efecto. Esa es mi primera intención. Ahora lo que quiero decir es justamente lo contrario.

S. 4.—¿Lo contrario de qué?

PESQUISIDOR.—De todo: está bien claro.

S. 6.—Pero, ¿hubo derramamiento de sangre?

PESQUISIDOR.—Siempre lo hay, de alguna manera.

S. 5.—¿E intencionalidad?

PESQUISIDOR.—En cierta forma. Pero del pensamiento nadie juzga: ya ven Sus Señorías. O, por lo menos, no nosotros, que ya hemos elegido.

S. 3.—¿Se produjo alguna muerte?

PESQUISIDOR.—Señor: se está produciendo.

S. 4.—¿Murió la víctima, en tal caso?

PESQUISIDOR.—Un niño no lo preguntaría.

S. 4.—¿Y pudo ver al asesino?

PESQUISIDOR.—El crimen que juzgamos se perpetra siempre por la espalda.

S. 3.—No hay, pues, ningún testigo.

PESQUISIDOR.—Sí, hay: demasiados, demasiados. Pero no saben nada. Este Juicio es secreto.

S. 5.—El Pesquisidor incurre en continuas contradicciones.

PESQUISIDOR.—En efecto. Esa es la técnica habitual. De ella saldrá la luz. En otra parte, por supuesto. *(Se acerca a él un Ujier, que, al parecer, le da una orden. Mira al Ponente, que se levanta.)*

PONENTE.—El veredicto va a ser pronunciado. *(SUS SEÑORÍAS se disponen a descender. Mientras lo hacen.)* ¿Qué tiene SU EXCELENCIA? ¿Qué le pasa? *(SEÑORÍA 2. se acerca a SU EXCELENCIA, pone el oído junto a su boca.)* ¿Qué ha dicho?

S. 2.—Su Excelencia ha dicho «mierda» por última vez. Ha sido promovido a un Tribunal más alto. Yo debo ocupar su puesto. *(A SEÑORÍA 1.)* ¿Acepta Su Señoría sentarse a mi derecha? *(Lo hace SEÑORÍA 1. Al PONENTE, mientras el UJIER carga de cadenas a SU EXCELENCIA y se lo lleva casi en brazos, ingrávido y menudo.)* Puede continuar.

PONENTE.—El veredicto va a ser pronunciado. *(Se oyen unos pasos, un ruido de cadenas, unos latigazos, órdenes tajantes y despiadadas. Se ilumina el Púlpito. Una voz cansadísima murmura.)*

VOZ.—¡Inocentes!

VOCES EN EL CORO DE JURADOS.—¡No! ¡Somos culpables! ¡Basta! ¡Yo he matado! ¡Culpables! ¡Hemos matado todos! ¡¡¡Culpables!!!

VOZ.—¡¡Inocentes!! *(A un gesto de SEÑORÍA 2., unos UJIERES sacan de su Galería al CORO DE JURADOS. El Tribunal queda como al principio. Una pausa. SEÑORÍA 1. hace ademán de salir del recinto.)*

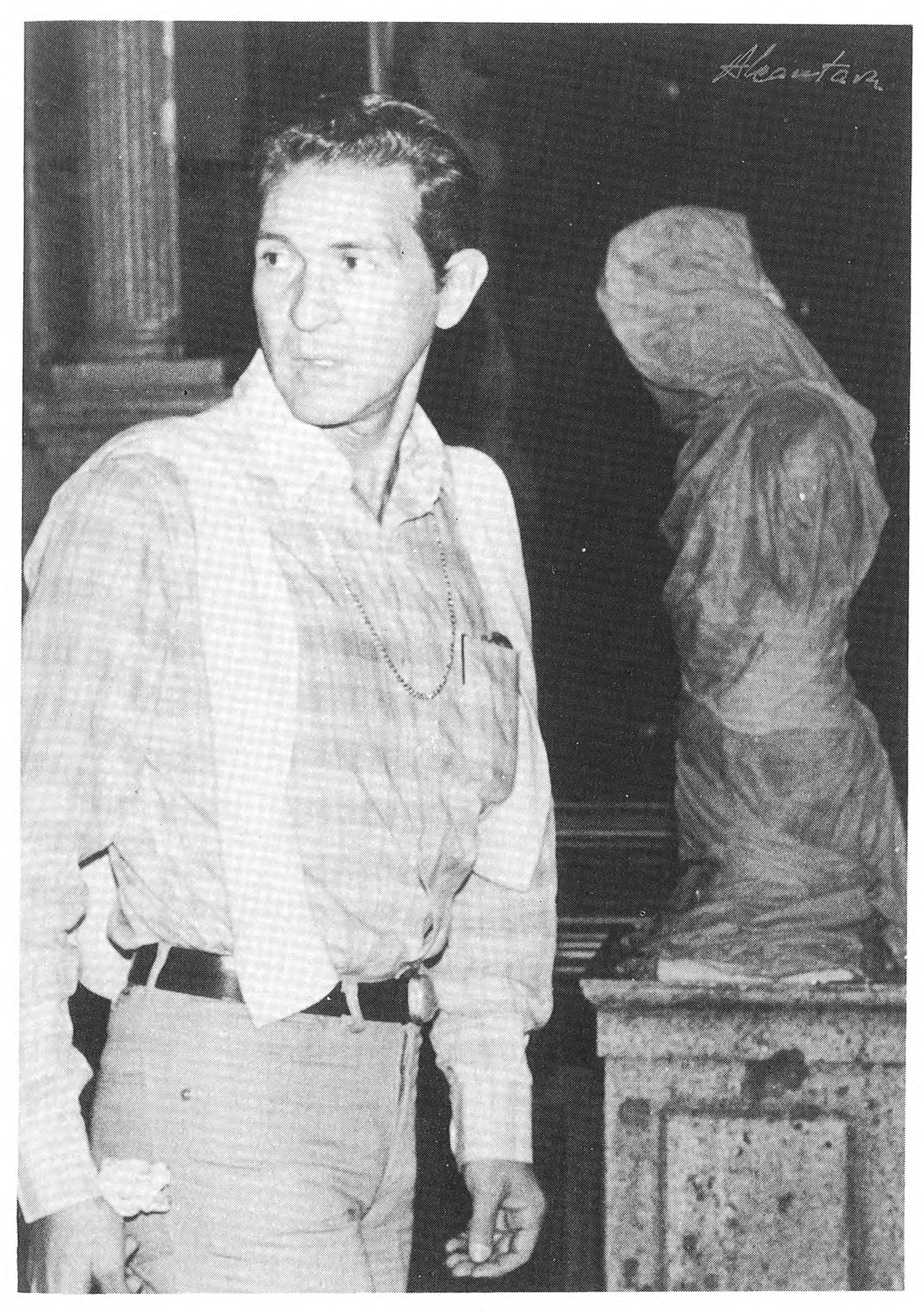
S. 3.—¿Dónde va Su Señoría?

S. 1.—Me dispongo a hacer en alta voz las convocatorias.

S. 3.—Le recuerdo a Su Señoría que la Curia no debe separarse de esta mesa del Tribunal: perdería el carisma. Además la convocación entra dentro de mis atribuciones.

S. 1.—*(Acido.)* De acuerdo. Usted tiene el derecho de convocar. Y yo, la obligación. Una obligación es más exigente que un derecho. Al menos en las normas del Ceremonial. Yo no conozco otras... *(Sobre la repetición, que continúa, del diálogo inicial va cayendo, lentísimo, el telón.)*

ANTONIO GALA
Macarena, 16
MADRID



Antonio Gala.

El teatro de Antonio Gala: veinte años después

«Si Sancho sigue a Don Quijote, aun después de ver que éste toma los molinos por gigantes, es porque la cordura sospecha que las cosas no son lo que parecen. Por eso existe el teatro y el hombre dedica tanto tiempo a recibir historias imaginarias, a vivir de hecho, en la ficción.»

MAURICIO SCAPARRO

Cronología

El 20 de diciembre de 1963 se estrenaba en el Teatro María Guerrero de Madrid una obra, *Los verdes campos del Edén,* que, ganadora del premio nacional Calderón de la Barca, fallado el 13 de julio del mismo año, presentaba ante un público entusiasmado a un nuevo autor de teatro: Antonio Gala. Desde entonces, Gala ha estrenado diez obras dramáticas, una pieza de café-teatro y algunos espectáculos conmemorativos; además de dos obras largas y una comedia musical publicadas, diversas noticias nos hablan de la existencia de alguna otra inédita.

Dos años después de su primer estreno, 9 de enero de 1966, *El sol en el hormiguero* (también en el Teatro María Guerrero), muy recortada por la censura, es retirada de cartel a los quince días de su estreno. Tras un intervalo de otros dos años, 14 de diciembre de 1967, *Noviembre y un poco de yerba,* concebida en Estados Unidos y estrenada en el teatro Arlequín de Madrid, es un fracaso a pesar del apoyo de algunos críticos. Hasta este momento, Gala había compuesto también una obra no representada, inédita hasta 1970, *El caracol en el espejo,* y alguna más, como *La Petenera* y *La Cenicienta no volverá a reinar,* aludidas por algunos críticos.

Tras un largo paréntesis, animado por el estreno, en 1970, de una pieza de café-teatro, *Spain's Strip-Tease,* y un espectáculo, *Retablo de Santa Teresa* que, patrocinado por Televisión se representa en la Real Colegiata de Santo Tomás, de Avila, vuelve Gala al teatro comercial en el otoño de 1972, montando el 10 de octubre en el teatro Lara, de Madrid (tras breves rodajes en Badajoz y Córdoba) *Los buenos días perdidos,* que otra vez proporciona al autor varios premios y alcanza más de quinientas representaciones. Un año después, 28 de septiembre de 1973, *Anillos para una dama,* constituye un gran éxito en el Teatro Eslava. Días antes, *¡Suerte, Campeón!* (terminada en junio), es prohibida en vísperas del estreno. De nuevo en otoño, 19 de septiembre de 1974, Gala vuelve a llenar el Teatro de la Comedia con *Las cítaras colgadas de los árboles.* Un año más tarde, 17 de octubre de 1975, en el Teatro Reina Victoria, *¿Por qué corres, Ulises?* va a conseguir más de seiscientas representaciones, según algunos críticos por méritos no atribuibles al texto de Gala. Quizá por la incomprensión que según su autor tiene la obra, vuelve a alejarse del teatro para no tornar hasta los

albores de 1980 (15 de febrero) en que se estrena en el Teatro Príncipe *Petra Regalada*, drama que, junto con *La vieja señorita del Paraíso* (7 de octubre de 1980 en el Teatro Reina Victoria) y *El cementerio de los pájaros* (septiembre de 1982, el día 8 en Bilbao y el 17 en la Comedia de Madrid), formará lo que Gala denominará *Trilogía de la libertad* al ser editadas juntas las tres obras en 1983.

Parece, pues, que, cronológicamente, podemos organizar su teatro en tres momentos:

1963-1967
Los verdes campos del Edén.
El sol en el hormiguero.
Noviembre y un poco de yerba.
No estrenada: *El caracol en el espejo.*
1972-1975
Los buenos días perdidos.
Anillos para una dama.
Las cítaras colgadas de los árboles.
¿Por qué corres, Ulises?
No estrenada: *¡Suerte, Campeón!*
1980-1982
Petra Regalada.
La vieja señorita del Paraíso.
El cementerio de los pájaros.
(*Trilogía de la libertad,* en 1983).

Características

0. Antonio Gala es un escritor controvertido. Hoy, a medida que sus obras teatrales baten los récords de taquilla y se reestrenan sin cesar, crece el divorcio «entre el juicio de la crítica intelectual y el juicio espontáneo del público», lo que carecería de originalidad (como ha hecho notar agudamente Juan Cueto al prologar en 1983 *En propia mano,* recopilación de una serie de artículos), si su literatura no perteneciera con todo derecho, a la cultura más culta, a la más lujosa escritura. Desde que, en julio de 1963, un joven autor desconocido iniciaba sus relaciones con el teatro ganando el premio «Calderón de la Barca», Antonio Gala despierta por igual apasionados entusiasmos y furibundos denuestos.

1. Cuando su primera comedia, *Los verdes campos del Edén,* se hacía centenaria de representaciones, Alejandro Casona, sujeto a tan variada y multiforme crítica, saludaba con júbilo la llegada de Antonio Gala por su «carga fresca de humor, de poesía y de ternura», tan necesarios —decía Casona— en momentos de «un mal llamado *realismo,* mucho más falso en su imitación de la realidad que aquella magnífica *mentira desnuda* en que el teatro tuvo su nacimiento y sus siglos de oro», palabras duramente criticadas por José Monleón, para quien el realismo en el teatro, lejos de ser «una superficial imitación de la realidad», «puede ser una aventura compleja, abierta, problemática y

artísticamente apasionante». Para el director de la revista *Primer Acto,* tan comprometido con «la historia reciente del teatro español», era necesario liberar a éste «de su penosa servidumbre para ponerle al nivel real del hombre y la sociedad», era urgente que los autores intentasen «dramatizar la realidad española». No nos parece Casona tan falto de sentido en algunas de sus afirmaciones, sobre todo, en su destacar cómo los primitivos actores «estaban representando una fábula y tenían mucho cuidado de representarla con toda la falsedad artística necesaria para que nadie puediera llamarse a engaño»; palabras éstas muy cercanas a teorías de plena actualidad, hoy, teorías que luchan por la defensa de la «teatralidad» como manera de no privar al espectador de una de las manifestaciones del género humano: la capacidad de hacer teatro, frente a quienes pretenden darle a cambio la pobre ilusión de que cuanto ocurre en escena es la realidad. El dramaturgo Rodríguez Méndez (a raíz del estreno de *Noviembre y un poco de yerba),* partiendo de la dificultad de «dar con un escritor realista puro. Porque el realismo puro es una fotografía. El escritor realista puro resultaría tan aburrido como la realidad», diría que el «realismo irónico» de Gala con su ironía «poética» «está muy cerca, cerquísima del Valle-Inclán del esperpento» rompiendo «los últimos resortes que mantienen, quieran o no quieran muchos, la retórica socialista», porque —sigue diciendo Rodríguez Méndez— su ironía explosiva «apoyándose en continuos juegos irónicos de frases bonitas» produce «más efecto que cualquier razonamiento deductivo». El mismo Monleón habría de reconocer más tarde que *Los verdes campos del Edén* había sido tachada de «evasionismo por el simple hecho de no sujetarse a las formas usualmente adoptadas por nuestra *generación realista;* los dos estrenos que siguieron, *El sol en el hormiguero* y *Noviembre y un poco de yerba,* incluyeron a Gala decididamente en la nómina de los autores «comprometidos», lo que provocó, de nuevo, bandazos de la crítica que hicieron decir humorísticamente al autor: «Ni cuando estrené *Los verdes campos del Edén* era José Antonio Primo de Rivera, ni ahora soy la *Pasionaria».* Monleón ha definido, creo acertadamente, la causa de la radicalización de juicios adversos y favorables en un ambiente en que el profundo desconocimiento del teatro moderno, unido a la influencia de la situación política, propiciaba la falsedad de los planteamientos estéticos, haciendo que todo teatro «poético» resultase sospechoso para unos y elogiable para otros: «... consolidada la mediocridad dramática de la generación *conservadora* de la posguerra (...) y planteada la regeneración del teatro español a través de un posible *realismo* enraizado en la problemática general del país, la presencia de un autor joven, de calidad y definidamente *poético,* era tanto como abrir el camino a un proceso evolutivo. Gala aparecía, desde esta perspectiva, como la *salida* conservadora del atolladero. Frente a los *aguafiestas* del realismo, agobiados por innumerables limitaciones estructurales y por la escualidez estética de la historia teatral española moderna, *Los verdes campos del Edén* se ofreció como el ejemplo de un posible joven teatro español, respetuoso, delicado, y, en definitiva, conservador», escribía el crítico en 1970.

2. Se le ha reprochado a Antonio Gala «cierto verbalismo, ciertos excesos literarios que enturbian o desvían la línea dramática y la coherencia orgánica de los actores. Excesos que son simpre *explicables* desde una perspectiva literaria —en tanto que son argumentos que precisan o ensanchan las ideas o emociones del conflicto y

la veracidad de los personajes». Así se expresaba José Monleón que, a raíz del estreno de *Noviembre y un poco de yerba,* pedía a Gala se plantease «la necesidad de integrar en la armonía de los elementos expresivos del teatro lo que ahora confía casi exclusivamente a la literatura». Mientras tanto, el autor reconoce que «...en teatro lo literario, lo artístico, poético, tienen mala prensa. Por dos razones: la identificación equivocada entre esos conceptos y una vana e insulsa belleza de salón y la creencia en que la realidad no puede transportarse al teatro más que con magnetófono y cámaras fotográficas». El teatro —ha dicho Gala una y otra vez— «es un género literario que maneja situaciones y diálogos. Y, en consecuencia, un texto. Un texto que servirá de pretexto para que otros creadores posteriores levanten sobre él un espectáculo. Pero que como teatro-literatura es previo al teatro-espectáculo y apreciable independientemente de él». Parece que, sin menoscabar en ningún momento el valor de la literatura dramática en tanto que texto literario e hipótesis teatral, Gala es consciente de que el teatro como totalidad es un acto artístico ulterior, al que se incorporan lenguajes que no son literarios y personalidades que no son las del autor, factores que manejarán una estructura múltiple de signos pertenecientes a diversos códigos; la poesía dramática es un género escrito para ser representado, una ficción creada para tomar forma en una actuación que se desarrolla ante un público que, como espectador exigente, no valorará las características de cada signo considerado separadamente, sino el sentido de su conjunto. Consciente Gala de que el discurso de la puesta en escena está en el espectáculo, distingue entre teatro literario y teatro para no ser representado: «... los autores que no estrenan se lanzan a escribir comedias ya de por sí inestrenables; para ser leídas más que para ser representadas». Aunque Gala se autocalifique como hombre de teatro-literatura y no de teatro-espectáculo, nunca ha negado la importancia y la necesidad de cuidar un lenguaje escénico con propias exigencias que consiga expresar mejor y más profundamente lo que el autor desea comunicar: «Quizá los autores no somos los llamados a ir hacia la investigación, sino a recoger los resultados de quienes están verdaderamente preparados para realizarla... Nosotros heredamos todos los pasos hacia adelante que dan los investigadores en el lenguaje escénico y, de no hacerlo, nuestro teatro está detrás del punto en que debería estar, puesto que no aprovechamos los pasos que otros ya han dado». Al margen de todo esto, anotemos que, en plena época de primacía del espectáculo, suenan ya voces que lamentan el abandono de la definición clásica de «literatura dramática» y tachan de perjudicial, aunque brillante, la frase de que el texto es «la memoria de una representación», cuya hipertrofia podría llegar a matar al autor.

3. Serenamente, Francisco Ayala ha visto muy bien la tensión existente entre el autor de teatro, que como poeta creador busca «dar expresión permanente a intuiciones esenciales, procurando encerrarlas en una estructura literaria, fija, capaz de prestarles *perennidad...»,* y el actor y el director de la obra que, empeñados en exaltar el momento presente, se esfuerzan «por alcanzar la máxima eficacia expresiva en el acto mismo de la representación». La dialéctica entre ambas tensiones justifica que la obra dependa de las circunstancias en que surge mucho más intensamente que el resto de la literatura y que, para juzgarla, sea preciso tener muy en cuenta las realidades histórico-sociales que gravitan sobre el teatro y su inseparable complemento: el

público. Quizá, por eso, «... se acostumbra a exigir al teatro —y a fuerza de ello los autores se exigen— una mayor responsabilidad digamos social», opina Gala; ahora bien, si es cierto que «el teatro (...) es un hecho social o no es nada», no lo es menos que «el teatro, como toda la literatura, tiene sólo una moderada resonancia social». Hoy, desde la cómoda atalaya que proporciona un quehacer de veinte años, creemos que es el de Gala un teatro histórico-político en el sentido de que en él se manejan una serie de mecanismos referenciales presupuestos, en el sentido de que existe una consciente y dinámica relación entre la escena y la historia, sin que todo esto signifique la exclusión de la autonomía del producto artístico, el cual, como siempre, pretende comunicar a través de lo transitorio de las circunstancias histórico-sociales, algo permanente susceptible de interesar a la eterna condición humana. Para Gala, la *politicidad* del teatro no significa «que los autores estén especialmente comprometidos con un sistema de ideas determinado, sino irremisiblemente comprometidos consigo mismos y con su tiempo. El teatro nunca se salva por milagro de su compromiso inmediato», sino «por un compromiso —honesto o no— pero genial y generosamente trascendido». No es posible hoy ningún tipo de evasión, ni siquiera «por asco y por inconformismo»; pero también es cierto que la obra de arte, para cumplir la función social que le es específica, necesita un alto nivel de calidad estética, sin el cual, su efecto carece de la trascendencia que se le exige por ser obra de arte y queda reducido al de espectáculo de simple pasatiempo, o al de instrumento de propaganda política o moralista. Piensa Gala que hoy, frente a superficiales intentos de un teatro mero documento testimonial, «se levanta un sangrante propósito de enseñanza, no con la didascálica de otro tiempo, moralizante y fabulesca, sino con la acusación alterada y escatológica de nuestros predicadores del barroco». Fiel, necesariamente, a la ambigüedad intrínseca de la obra de arte, también lo que llamamos teatro político debe poder hablar diversamente a gentes diversas en lugares varios y tiempos sucesivos y su efecto no puede quedar reducido a una situación particular ni a determinadas personas. Es decir, no necesita el teatro para ser político llevar a escena los problemas del momento de forma realista, sino tratarlos de tal manera que representen las preocupaciones y anhelos de ser hombre. En este sentido, el teatro de Gala no es oportunista; creo que incluso *¡Suerte, Campeón!,* tal vez el texto más anudado a una realidad concreta y próxima (que el autor ya no quiso estrenar al ser autorizado a ello en 1976), es capaz de soportar un análisis que trascienda esa realidad; me parece que, por encima de espectadores concretos, cualquier época contemporánea podrá proyectar en la obra sus problemas.

Reflexiones sobre la «lectura» de las obras

1. *Los verdes campos del Edén* es para su autor «la historia de una redención», redención, aunque «humilde»; tragedia, aunque «sin importancia», que, como todas las redenciones y todas las tragedias, «no fue escrita para unos cuantos», sino para que cada cual saque «de ella sus consecuencias personales»; he aquí una de las constantes del teatro de Gala consciente y repetidamente aludida por el autor: la comunión con el público, la necesidad de reconocer el multiforme papel del espectador, elemento

constante, y no variable, de esa forma de socialización de las relaciones humanas que llamamos teatro. *Los verdes campos del Edén* (cuyo ambiguo pesimismo parte ya de la frase de O'Neill que como lema encabeza la obra: «Dicen que existe la paz en los verdes campos del Edén. Hay que morise para averiguarlo»), tiene un «único escenario fijo» dividido transvesalmente en dos espacios: cementerio en la parte superior, panteón de seis cuerpos en la inferior; el resto de las escenas se ambientarán sin exigencia de «decoración alguna». A lo largo de sus dos partes, interrumpida la segunda por un *oscuro,* el protagonista, Juan, aglutinará en torno a su deambular, sospechoso porque no se dirige a ninguna parte, a una serie de personajes, levemente caracterizados, que se encargarán con él de negar la sociedad y ensalzar al hombre, basándose —como ha señalado uno de sus críticos— «en la afirmación de que éste (el hombre) es capaz —natural, eterna e inevitablemente— de cometer los más nobles actos y, simultáneamente, las mayores iniquidades». Al final, el personaje no llegará a los verdes campos del Edén porque, según Gala, «ningún redentor puede elegir su muerte». Expulsado del paradójico lugar escogido para vivir «a pesar de todo», abandonará la escena donde «esperaba» (aunque no sepamos muy exactamente qué), dejando que el espectador soporte, casi físicamente agobiado por la losa que clausurará el panteón, la frase final del guarda: «ya les dije yo que aquí estaba prohibido vivir» (final que preludia, también en ambiguo desenlace, la clausura de otro «Paraíso», el de *La vieja señorita,* años después).

En la primera parte, asistimos al peregrinar de Juan que, desde las afueras de la ciudad (su encuentro con el alcalde), pasa por el mercado (su unilateral diálogo casi absurdo con las vendedoras), entra en la pensión (su entrevista con la dueña y la pareja de mujer y hombre), se detiene ante la portada del «Asilo de incurables» (con mendigos, un muchacho «que toca la armónica» y dos personajes: Nina y Luterio) hasta llegar al cementerio donde encuentra al fin un lugar para detenerse: el panteón heredado de su abuelo. Anclada la acción en el cementerio, se hace mover el tiempo en las diversas acotaciones que introducen las escenas en que van a actuar los nuevos personajes: Manuel y María, la pareja de recién casados que no pueden consumar su matrimonio por falta de lugar adecuado, pero sí se sienten encargados de continuar la unión de los que ya no pueden amarse: «tus labios y los míos son los labios de todos»; Ana, la mujer a quien la felicidad le da «mala espina»: «A lo otro ya le he cogido el tranquillo y cuando viene la felicidad, ya no me entiendo». Y la primera parte se cierra con el comienzo de vida cotidiana, con su café y su hornillo y sus cortinas, que Juan y Ana van a protagonizar, precisamente en la eufemística «ciudad de los muertos».

La segunda parte gira en torno a un único momento: la Nochevieja, cuya forzada alegría desmitifica Gala, mientras nos hace recorrer ya sin Juan los mismos escenarios que al comienzo de la obra. El alcalde y la falsedad de su discurso, la dueña de la pensión y sus farisaicas concesiones, el marido y la mujer y su falta de convivencia, Nina y Monique y su falsa alegría nos ayudan a comprender lo que sucede en el panteón donde se vive un ansia de libertad, hecha expresión en un simbólico anhelo de cantar que, cumplido, conducirá de nuevo a la angustia, a la sordidez; no a la muerte, ni siquiera a la muerte. Nadie ha sido redimido —se le ha reprochado a la obra—; ¿nadie?: ahí queda el nuevo futuro de los desheredados (Nina y Luterio, los

primeros personajes con derecho a nombre entre el conjunto de tipos sin personalidad propia), el niño que va a nacer cuando todo esté «lleno de flores» (esperanza casi cósmica como presagiaba la frase con resonancias bíblicas dedicada a su Madre María: «estás llena de gracia») y el mensaje para todos: «Sed alegres. Sed muy alegres. Cueste lo que cueste».

2. *El caracol en el espejo,* comedia publicada en 1970 y no estrenada, ahonda en el tema de la frustración a través del tema del amor. De estructura episódica y una escenografía apoyada en la iluminación con la que Gala busca ambientar «una continuidad sin solución», siete escenas representan la vida de un matrimonio desde su boda hasta la muerte del marido, «consumido, perdida la razón». Los protagonistas, los únicos cuya identidad se insinúa con las iniciales A y Z (probablemente símbolo de principio y final), se rodean de una serie de personajes, en realidad difusa personificación de ideas abstractas (recurso que luego veremos en *la vieja señorita del paraíso,* ya con nombre y personalidad individual), arquetipos en que se reflejan, como en un espejo, los novios, porque ellos son en el fondo —se nos dice con pleno triunfo de la andadura rítmica— «los que fuisteis, los que seréis, los que pudisteis ser».

Se apoya la obra en un recurso expresivo: el relativismo, los cambios de perspectiva, el protagonismo del punto de vista, diferentes expresiones para un mismo contenido: la desilusión. Nada es como creíamos que era, «igual que el mar antes de haberlo visto» dice el paradójico marinero sin mar. El relativismo está presente en todo momento: crea situaciones cercanas al absurdo que convierte en lengua («Yo soy la madre. Este señor es el suegro. También podríamos decir que yo soy el padre y usted la suegra»); gravita sobre el simbolismo de los personajes que acuden a la fiesta, una fiesta cualquiera, «la que va a celebrarse», cuyo motivo «depende de cada invitado»; fiesta en que «siempre hay un hombre de menos», «o una mujer de más». El relativismo invade al fin la angustia existencial de A y Z y desencadena la tremenda pregunta: «A. ¿quién eres? Tú, ¿quién eres? Z. Yo. Pero, ¿quién soy yo? ¿Quiénes somos nosotros?» La matización del recurso es múltiple: la cuna del niño (muerto en su cuarto cumpleaños) se convierte en caja y el simbolismo barroco se desmesura esperpénticamente en la expresión coloquial: «estas cunitas transformables son muy prácticas». De manera que, por encima de una crítica social, irónica y punzante, queda la tremenda frustración del ser humano que tras decir adiós a lo que quiere («Mañana... si es ayer lo que quiero») descubre el gran engaño: «No éramos necesarios. Ni una hormiga siquiera nos necesitaba».

A y Z utilizan un doble lenguaje: el trivial que pronuncian de labios afuera y el íntimo, el trasmisor de su resentimiento y su angustia (representado entre paréntesis en el texto escrito, realizado con diferente entonación en el texto del espectáculo). El lenguaje subterráneo toma forma en la actuación de los demás personajes, recurso que acentúa el impacto dramático en el espectador que escucha lo bello, lo esperanzado, pero presencia lo vulgar, lo real, aunque de cuando en cuando esta realidad plasme en lograda metáfora: el amor no cambia la vida, «es la vida la que cambia el amor. Lo gasta, lo pule, lo blanquea, como a un guijarro. Y se le va llevando la corriente», se dice en nueva formulación de eterno y manoseado contenido: la inevitabilidad del

final, la ley inalterable de la existencia, inexorablemente cumplidos en ese amor-vivir arrastrado hacia el morir por corriente imparable.

El final vuelve al principio. A los invitados de una fiesta que «ha terminado», cuyo tiempo coincide con el tiempo de la representación, y la oscuridad se cierne sobre dos personajes un tanto marginales al drama: un portero empeñado en que los invitados a la fiesta coloquen un ladrillo para terminar la casa que podría protegerles y la extraña vendedora siempre llorando si no está dormida. Sobre el alegórico proceder de ambos, el espectador medita unas palabras del portero, sin descubrir si son esperanzadas o desesperanzadas: «Volverán y empezarán otra vez... No se cansan nunca de volver a empezar»:

3. *El sol en el hormiguero,* segundo contacto de Gala con el público, provocó críticas dispares. Cuando unos hablaban de su «claridad meridiana», otros preguntaban: «¿Un poema, un ensayo político, un cuento, una historieta, una antología de frases? ¿Qué es? Porque una obra de teatro no es». Ricardo Domenech, que había recibido de uñas *Los verdes campos del Edén,* hablaba ahora de una obra «muy clara en cuanto al planteamiento de la situación dramática, de las relaciones sociales de los personajes y de la acción misma», mientras otros destacaban su ambigüedad y confusión, achacables a «su falta de consistencia dramática». Muy apreciada por su director José Luis Alonso, calificada como teatro decididamente crítico e interesado por los problemas de la realidad española, el propio Gala atribuía la sorpresa del público a dos razones: «primera, porque me había encasillado en "poeta tierno" con *Los verdes campos;* segunda, porque la crítica informativa de los diarios lo desorientó conscientemente. Yo con *Los verdes campos* quise dirigirme al sentimiento. Por tanto, manejo conceptos emocionales, un sentido del humor inmediato, personajes asequibles «per se». Con *El sol en el hormiguero,* me dirigía a la razón. Y empleé, como es lógico, razonamientos; un humor más intelectual, una frialdad intencionada...»

La «comedia en dos partes» discurre enmarcada por dos parlamentos de un personaje, el Rey, que, al levantarse el telón tras «una gloriosa trompetería», se declara en reiterativas y trabajadas construcciones casi paralelísticas «el verdadero protagonista de esta comedia»/«Yo soy, os lo aseguro, el único protagonista». La expresión va directamente al espectador, un espectador colectivo, testigo ante la comedia de la vida, ante uno de tantos escenarios del teatro del mundo en que «los otros entran, salen, recitan sus papeles», aceptando la existencia de un papel principal, de un protagonista: «El destino, el amor y otros abusos del lenguaje son inventos para que yo haga lo que quiera». Al final, será «necesario descansar», el Rey deberá abandonar su papel: dejar el balcón, su sitio, y lo vemos «por primera vez en la plaza»; pasa de la orden a la súplica y deja flotar la ambigüedad al dar al espectador la oportunidad de su propia interpretación: «Quien quiera, puede pensar que he fracasado. Quien no, todo lo contrario», reservándose, desprovisto ya de la seguridad del comienzo, la eterna duda: «probablemente he sido yo el verdadero protagonista de esta triste historia». La comedia se cierra con artificio profundamente teatral, cuya fuerza depende del abanico de matices del «texto del espectáculo» exigido en la acotación: «(Se da la vuelta y va lentamente hacia palacio, con la muerte encima, mientras una luz queda, sola, iluminando el manto, la corona, el cetro, ya inservibles).»

Por medio de una farsa inspirada en la anécdota de Gulliver en el país de los enanos, asistimos a la descripción crítica de una sociedad económicamente subdesarrollada y políticamente gobernada por una monarquía absoluta, descripción que a través de escenarios múltiples (la calle, el salón del trono, la plaza y los balcones) se apoya repetidamente en la fuerza expresiva de la acotación, es decir, del texto espectacular: «En el momento en que el Rey comienza su discurso, una charanga lo envuelve todo. Durante unos segundos *se ve* sólo hablar al Rey. Hasta que mira irritado al Jefe que hace un signo y calla la música», acotaciones portadoras siempre de agudo significado, en este caso la necesidad de destacar la poca importancia del lenguaje en una comunicación desbordante de palabras. Un pueblo acostumbrado a «triscar y retozar», feliz «hasta que le dio por pensar en lo importante y ponerse mohíno», al darse cuenta de que «todos somos responsables de todos», vive una vez más en escenografía y tramoya de opereta la escena de la coronación, repetida e idéntica porque «al pueblo siempre se le deben decir las mismas cosas. Si no, se alarmaría». Cuando el Rey llega a la parte culminante de su discurso —«somos un pueblo grande sobre todos los pueblos»— una sombra se abate sobre todos: Gulliver, llegado «para hacernos creer en nuestra propia fuerza». Cuando se palpa un golpe de estado, cuando falla el proyecto de negar la evidencia, de negar la realidad tangible de Gulliver, el Rey «en aras de la civilización (...) la defensora del orden, la conservadora de los valores espirituales» decide sacrificar al gigante, «el opio de nuestra misión como pueblo en el mundo». Muertos Gulliver y el Republicano (recordemos la premonición de la Reina: «un salvador no puede salvar más que muriendo; no con dejarse ver. Ahí está el mal», pronunciada mucho antes de la aparición de Gulliver), la Reina se llevará al pueblo, se llevará «la esperanza» y «el olvido» por un largo camino «en busca de un sitio que esté limpio, fresco todavía».

Al estrenar la comedia se habló de una «diáfana expresión» al servicio de un «oscuro mundo de significados», de una «pura anarquía mental». Se lo reconoció la voluntad de «teatro épico», la búsqueda de un «distanciamiento» capaz de obligar al espectador a asumir críticamente el conflicto; pero se lamentó que el conflicto se emborronase al tiempo que se distanciaba. No lo creo así: creo que la ambigüedad, el relativismo de los contenidos estaba conscientemente buscado. El derrumbe de los mitos machaca al espectador con continuos, pero diversos mazazos: frecuentes alusiones desmitifican al Rey, a veces con verdadero ingenio, pero no consiguen anular la grandeza de su figura en algún momento, como aquel, ya *oliendo* el desenlace, en que se dirige a los ministros, indignos de ser hombres, porque «los hombres saben llegar hasta las últimas consecuencias: buenas o malas. Ese es su orgullo»: «Vosotros podéis iros. Podéis comer aquí o en otra parte. Y comer es lo vuestro. Podéis reventar aquí o allí. Un Rey no puede hacerlo más que a orillas de un trono. La tragedia es cosa de reyes. Por eso duran poco. Que vosotros duréis o no, no importa: sois sólo figurantes de la escena. Podéis siempre ser bien sustituidos». Tampoco el pueblo se libra de la crítica: la insensatez, la frivolidad y el desenfreno de que alardea hacen meditar al Republicano: «Este es el pueblo que debo defender contra sí mismo... Silencio... Silencio» (frases apostilladas por La Vieja: «Vaya republicano. No habla nunca, y cuando habla es para mandarnos callar. ¡Viva yo!»); si este pueblo que «esta

mañana aplaudía aún al Rey», tan pronto se acostumbra a todo, «Gulliver, ¿de verdad era esto lo que tú querías?»; y a punto está el republicano de dar la razón al Rey: «Si no muriera Gulliver ahora, dentro de muy poco se encargaría el pueblo de matarlo», porque el pueblo nunca ama a los grandes. Algunos han visto un final esperanzado en ese pueblo camino del exilio, pero tampoco aquí el autor ha querido ser totalmente unívoco: «Ya no hay ciudad. Ya no hay país. Lo que sigue habiendo, como siempre, es un rey» —se nos dice al final—, aunque en este caso la sustancia de contenido del texto literario sea anulada cada vez más rápidamente por la forma del texto del espectáculo: «(Mira, despectivamente, los atributos reales amontonados sobre el polvo) (...) (Los buitres, los cuervos, las moscas, casi no le dejan hablar)». Esta repetida y manejada ambigüedad de contenido se refleja en una muy buscada ambigüedad dramática que no es «falta de consistencia dramática», sino recurso consciente que desencadena en el espectador una pregunta: ¿sabe el rey cómo va a terminar la acción? «Aquí todo será trivial» —nos dice al comienzo— «lo único que deseo es que durmáis tranquilos después de haberos convencido con estas escenitas, de que todo acaba bien, como estaba mandado». Ese rey, interlocutor válido del espectador, sirve de vehículo para el otro recurso dramático: la doble utilización del personaje-rey, dudoso protagonista de la anécdota contada, y dudoso protagonista de la comedia representada, que el rey interlocutor ofrece al público como una escuela de buenas costumbres: «Eso os ayudará a comprenderme. Y, lo que es más saludable, a poner en remojo vuestras barbas», nos dice mientras se limpia «la corona con Sidol», al concluir el parlamento con que se inicia la segunda parte.

Al servicio de esta idea central se manejan una serie de símbolos, cuyo significado no fue suficientemente explorado según algunos críticos y cuya polivalencia aparecería ya en las primeras palabras del Rey: «¡Ah!, y no me gustan los símbolos, los tengo prohibidos». Me ha reafirmado en la rica ambigüedad del valor simbólico de la obra la declaración de Gala sobre sus propósitos al escribirla: «Dos cosas. La primera, que para crecer lo importante es convencerse de que uno no es muy alto. Y la segunda, que matar al enemigo en vez de convivir con él es un crimen, cuya víctima acaba por pudrirse pudriendo al verdugo», explicación que aparece perfectamente sintetizada en el texto: «Por fin somos ya todos de la misma estatura», dirá el Rey para justificar su contento al morir Gulliver. Me parece que todos los símbolos se anudan fuertemente a un ovillo que va desenrollándose a lo largo de la representación: «entre un pueblo y un hormiguero no hay tanta diferencia como en un principio pudiera suponerse», palabras que se hacen representación, plena de connotaciones, en la escena plurisignificativa que protagonizan dos niños tras el primer parlamento real. Cuando aparece el salón del trono, se acota: «los otros se agrupan, se desagrupan para correr, agacharse, buscar algo por todas partes, arbitrariamente, dando una verdadera sensación de hormigas», y, muy inteligentemente, se subraya: «Tal pantomima deberá durar apenas lo necesario para producir esa sensación». Muerto Gulliver (tras la evocadora máxima del Jefe de protocolo «si se mata al pastor, se desparraman las ovejas», reiterada en pasado «mataron al pastor y se desparramaron las ovejas»), de nuevo «empieza una breve parodia de las hormigas iniciales expoliando el salón todos». Pero no sería cierta la manipulación consciente de la ambigüedad como núcleo semántico, si al final el

símbolo hombre-hormiga no se cruzase con otro, hombre-abeja: cuando, próximo el desenlace, la Reina anuncia: «Me voy. Me llevo al pueblo», el Rey parafrasea: «Como la Reina (de las abejas) arrastra a todo el enjambre en busca de una nueva colmena». Y la acotación explica: «(un ruido afiebrado y espeso de colmena, que se irá alejando hasta desaparecer en las últimas frases de la comedia)»; inmediatamente, es el mismo Rey quien identifica los dos símbolos hormiguero-colmena: «Allá va, pequeñita, a pie, negra como una hormiga, emperrada en la vida, a contagiar a todos de su fuerza».

Así termina esa nueva redención propuesta por Antonio Gala, con las palabras de un Rey que, humildemente, confiesa: «Los que se equivocaron en su vida, deben hacer digna su muerte», mientras orgullosamente «con la muerte encima» abre su cola de pavo real y con gesto teatral hace mutis: «Seré Rey de mí mismo. Algo que ciertamente no creí que llegara a sucederme. Algo que debe de ser, sin duda, muy difícil».

«Quienes la encontraron confusa —diría Gala de su obra— o eran tontos o no les dio la gana de entenderla...»

4. Pedro Laín Entralgo achaca el efímero triunfo de *Noviembre y un poco de yerba* a su entereza, al desprecio a toda blandura y toda falsedad de un autor que —como ha dicho él mismo— «intentaba contar una epopeya sin héroe. Reducir el país a una bodega». Para José Monleón un público idéntico, aunque fastidiado por su lado crítico y áspero, aceptó *Los buenos días perdidos,* «por su gracia verbal y por el ingenio de muchos de sus componentes dramáticos». En *Noviembre y un poco de yerba,* Gala responde a su sociedad y a su época con una historia que «puede decir más de lo que dice. Todo dependerá de quien la escuche. De las cicatrices que tenga quien la escuche»; no renuncia —como ha pretendido algún crítico— a implicaciones sociales, políticas y morales, ni se queda sólo con la entrañable problemática de la actitud del hombre ante el amor, ante el conocimiento y el disfrute sensorial del mundo. También en *Los buenos días perdidos,* contra lo que pudiera hacernos pensar su escenario imaginativo y barroco, se nos habla de una sociedad concreta, que vive en un tiempo y un lugar concretos.

4.1. Al terminar la guerra civil (dice la «fábula» de *Noviembre y un poco de yerba)* Diego, soldado del ejército vencido, temeroso de las represalias, encuentra refugio en la vivienda de Paula, un sótano bajo una miserable cantina de una insignificante estación de ferrocarril, que Paula comparte con su madre, obsesionada por una locura llena de erotismo. Surge el amor entre Diego y Paula; pasan los días, los años, nacen tres hijos, crecen y emigran y la vida continúa siempre igual para Paula que vive su amor escondido entre los ruidos de los trenes, las canciones de la madre loca y las visitas de Tomás, el guardabarreras (mutilado del ejército vencedor). Al final, Diego, a punto de recuperar una vida normal por la amnistía de 1966, morirá. Lo interesante es saber cómo Gala estructura la «fábula» y convierte sus 27 años en una «historia dramática en dos partes».

Todo es angosto desde el principio en una enrarecida, tensa, patética atmósfera, comprimida en un escenario que simula «desvencijada cantina» en su parte superior, enterrado local con «sensación asfixiante» en la inferior, comunicadas ambas por una «trampilla que se abre hacia arriba»; también desde el principio parece previsto el desenlace: «la trampilla lleva adherida una débil escalera, *arreglada mil veces...»,*

presentimiento que se actualiza más tarde, cuando Diego habla de matar a Tomás «con la bala que queda en el fusil que traje aquella noche».

La «intriga» se estructura en torno a dos núcleos esenciales: la aparición de escenas narrativas encargadas de poner al espectador en antecedentes y la continua utilización de signos indicio de falsedad. Lo primero porque, sólo conociendo lo pasado, podremos entender lo que va a pasar, el drama; porque la acción de hoy sólo importa en función de lo que la ha hecho posible, verdadero y único motor de su mensaje: la denuncia de la guerra y el exilio posterior. Lo segundo porque la única posibilidad de seguir viviendo es admitir que «tener esperanza de algo es siempre muchísimo mejor que conseguirlo». Ambos recursos se entrelazan continuamente.

La primera escena, diálogo de Paula y Tomás (con ribetes esperpénticos en el brindis por el aniversario de la pérdida de la pierna, el «esparadrapito» colocado sobre el palo «para que no se aprecie menos que la otra») cumple la función narrativa de introducir en la intriga que sólo comienza cuando la mujer, mientras levanta la trampilla y baja, exclama: «Y ahora, al infierno, Paula», como narrativa será la función encargada a las escenas que muestran la peripecia familiar o aquellas que ofrecen dramáticamente la llegada de Diego 27 años atrás o su pasado particular.

Lo falso se derrumba sobre el espectador en múltiples expresiones: los delirios amorosos de la madre, «indecencias inventadas» para Paula; las cartas del hijo de Manuel, cuyo contenido se falsea tanto que Paula puede leerlas sin «saber leer»; las cartas de amor de Tomás, copiadas «de un libro para novios» y enviadas por segunda vez: «se conoce que sólo tenía quince y ha tenido que empezar a repetirlas»; «arriba» que «siempre es... según te portes tú», un «arriba» que Diego imagina «lleno de jaras y de pinos y de corderos blancos» y Paula confiesa con «polvo, piedras y cuatro matas secas»; los carritos de madera que tanto suponen para Diego y Paula tira porque «nadie los quiere ya. En el pueblo están hartos de carritos»; el jersey que Paula deshace cada noche, «para que no me dé cuenta de que pasa el tiempo» le reprocha Diego; el casino que es «un rincón donde hay un cajón»; el trigal que es una «maceta con cuatro o cinco espigas»... Pero también el reconocimiento de esa falsedad abruma al espectador: «a lo mejor si un día dijésemos la verdad», insinúa Diego, mientras Paula se aferra a la mentira: «¡Qué va a ser de nosotros si empezamos a pensar que esto no es el casino!», una mentira que es sólo síntesis del obligado relativismo de la obra que hace confluir aquella que Diego temió «iba a ser la última noche de mi vida» y fue para Paula «la primera de la nuestra» en una costumbre «que nos va haciendo iguales los días unos a otros». Tanta falsedad aceptada estalla a veces a borbotones: «Vivir es cambiar, ser otro y otro, andar en busca de algo. Yo estoy parado. Yo no vivo. No estoy vivo ni muerto. Estoy como muerto, como vivo», pero tropieza con el conformismo disfrazado de esperanza de Paula: «Un día serás libre. Serás feliz y libre. Los dos juntos. Todo pasa. Sobre todo lo que nos parecía más importante. Sólo nos queda esto que no importaba nada: esa lluvia, el calor, este tabaco y este poco de vino, el puñado de yerba. Ni estación de partida ni estación de llegada. Trenes y nada más: un agujero», agujero que sólo sirve a Diego «para dormir, para comer, para seguir durmiendo». Ante la tremenda verdad, se agotan las palabras:

«Paula. Para vivir.—Diego. No.»

En la segunda parte, el protagonismo abandona la intemporalidad de los 27 años transcurridos y, en torno al aparato de radio que Paula ha regalado a Diego, la acción se fecha con exactitud: 28 de octubre de 1966. En esta concreción, el mundo de los engaños empieza, angustiosamente, a perder sentido: «No se bromea con un juego, se puede bromear con muchas cosas (...) Pero no con el juego, porque entonces... no hay juego. Se acabó. Y lo único que nos iba salvando era jugar muy seriamente. ¿Qué va a ser ahora de nosotros?» Se pregunta Paula; el juego se mantiene todavía, pero ya con la consciencia de su necesidad: «ya sabes que por las mañanas tenemos que pelearnos. Si no, luego no podríamos hacer las paces para dormir juntos», palabras de Diego que llevan a Paula a identificar ambiguamente los dos planos de la ceremonia: «No me acordaba. Ya no sé lo que tengo que hacer y lo que puedo hacer. He dicho las mismas tonterías tantas veces, que ya las digo de verdad, sin acordarme de que es que tengo que decirlas...»; paralelamente, a pesar de los últimos y desesperados intentos de mantener «los de arriba, arriba. Los de abajo, abajo», los mundos empiezan a mezclarse y por primera vez Tomás, el de arriba, se asoma por la trampilla. En vano, Paula intenta negar la evidencia: «Lo de fuera no existe. No existió nunca...», en vano, porque la tranquilidad de la tragedia, la serenidad de lo continuo se ha roto; y con su ruptura irrumpe el drama, el desasosiego, *in spes contra spes,* todo en confusión creciente; el irrazonable miedo de Diego a la denuncia de Paula, el anuncio de un hijo falso, confusión que encuentra un vehículo expresivo hasta el espectador: la asunción por parte de Paula del erótico lenguaje de su madre. Nada importa ya la escena final: de cualquier forma la búsqueda del *yo,* pero entre todos, se hunde bajo el grito de Paula: «¡Nadie! ¡Este hombre no es nadie!, ¡nadie!» antes de que el telón caiga «lento e indiferente».

4.2. El factor desencadenante del drama, progresivamente esperpéntico, vivido en *Los buenos días perdidos,* es el arquetipo del «forastero» o «invitado» que consigue estimular, preocupar y despertar el pequeño cosmos que lo recibe. Coincide Gala con el público en su polivalente interpretación de la calidad ética del visitante, es decir, si estamos o no ante un hipotético «ángel bueno» corrompido por la suciedad del sitio que le recibe.

El escenario, donde «la antigua capilla de Santo Tomé, situada en el ala derecha del crucero de una iglesia del siglo XVI» ha sido «torpemente adaptada para vivienda» —según el autor—, «debe producir dentera». Y en este decorado aparatosamente confuso a pesar de que todo es en él lo que parece ser, el espectador debe ir elaborando poco a poco y comprendiendo por sí mismo el contenido de una acción con los deslavazados indicios que le van sirviendo unos personajes que forman probablemente el conjunto más desrealizador y esperpéntico de todo el teatro de Gala, sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre. Por eso, al final, a pesar de la realidad de la tragedia, el espectador no tiene compasión para quien «¡no ha servido ni para vivir!» Y pocas veces la desolación es más patéticamente real como la transmitida por esa última acotación, profundamente significativa, con que Gala, primer intérprete de su obra, la cierra, abriéndola así a los demás: «Después de unos segundos en que la escena aparece como inútil y sola, la voz de Don Remigio: Feligreses..., feligreses..., feligreses...».

5. Si *Los buenos días perdidos* había sido escrita «con voluntad de contar una historia española», si «sus personajes y su anécdota pertenecen al censo de nuestra tradición», en las dos obras siguientes Antonio Gala utiliza «la Historia de España». «De nuevo escribo hoy una historia española», anuncia al presentar *Anillos para una dama,* y la historia «llena de gozo y pesadumbre» de *Las cítaras colgadas de los árboles* «se desarrolla en un momento (el nacimiento de la España americana) en que, más tajantes que nunca, había dos Españas y una estaba más lejos que nunca de la otra», momento que Gala proyecta sobre el actual: «si corro el riesgo una vez más de escribir sobre Historia de España, es porque tengo la seguridad de que el español debe convivir sinceramente con su propio pasado para poder después convivir con su prójimo», buscando con amorosa querencia la *desesperada confesión* de la Historia. Y en la Historia de España, reciente esta vez, se ambienta *¡Suerte, campeón!* cuyos protagonistas, Víctor y Carmela, van en busca de su pasado mientras intenta —nos dice Gala— «hacer reflexionar a los espectadores, pero con el alivio de las canciones que oyeron tantas veces; con la colaboración de sus propios recuerdos; con la ayuda de un humor que he procurado fresco e inmediato: español, por tanto». Días antes del estreno, casi coincidente con el estreno de *Anillos para una dama,* la obra queda prohibida.

5.1. La primera parte de *Anillos para una dama* se organiza en torno a una serie de núcleos históricos que van desencadenando la acción: el funeral en recuerdo del Cid dos años después de su muerte; el ataque a la ciudad de Valencia por los almorávides; la llegada del rey Alfonso para defender la ciudad. Por entre ellos discurre la vida personal de Jimena, su ansia de vivir: diríamos que este discurrir se inicia con una bella escena de amor, recuerdo de tiempos pasados, perfectamente balanceada sobre una sarta de expresiones paralelas: Jimena desencadena acción y palabras que Minaya recoge cuando Jimena, quizá asustada, ya no se atreve a asumir:

J.M.	¿Tú sabes de lo que estoy hablando?	M.	¿Sabes de lo que estoy hablando?
M.	Sí, Jimena.	J.	Sí, Minaya.
J.	Estoy hablando de amor, Minaya.	M.	De amor, Jimena.
M.	Sí, Jimena.	J.	Sí, Minaya.

Y termina confesando Jimena su intención de casarse de nuevo, de casarse por amor, proyecto tan desorbitado que provoca «como una percusión sorda», interpretada por Alfonso como la llamada de la Historia y por Jimena, en bella antítesis lingüístico-conceptual, como los latidos del corazón, es decir, topamos con una Historia impedimento y prohibición para el amor.

En la segunda parte, el rey Alfonso, de momento dueño de la situación (Jimena presa, Constanza comprada), decide abandonar Valencia (y lo que Valencia significó para el Cid y Castilla), después de prenderle fuego. También ahora gira la acción sobre otra escena de amor, pero, con el cambio de protagonismo histórico, con la consciencia de la imposibilidad del deseo, a pesar de los esfuerzos de Jimena, la escena de amor carece de esperanza, tiñéndose sólo de la nostalgia de la despedida. Rápidamente, como el despertar de un sueño constantemente aludido, se precipita el final.

La relación de los personajes se estructura en torno a un eje bipolar (un sujeto y un complemento unidos en la busca o el deseo), atravesando sin cesar por el eje de las contrariedades y de las alianzas:

Jimena	Rey Alfonso Doña María Obispo Jerónimo Constanza	Minaya

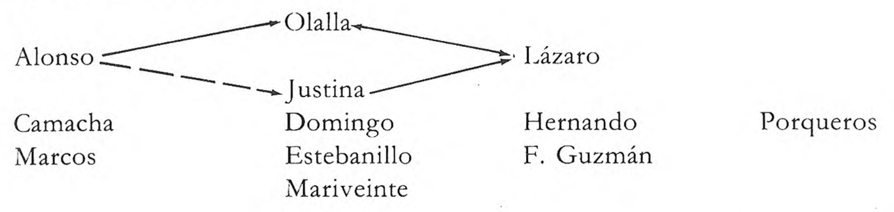
Entre el sujeto Jimena y su deseo Minaya (que representa la vida, la realización), se atraviesan los tres personajes (el Poder, la Familia-orden establecido, la Iglesia). Constanza, que empieza como contrapunto y ayuda, acaba pactando con el enemigo (como aclara el autor: «Constanza —todos los desprovistos—, será devota o venal, según los casos»).

Gala recuerda en la presentación unas palabras de Jimena: «Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el atrezzo que corresponde a esa historia, pueden parecer locos... Pero más locos son los que creen estar representando la Historia verdadera». Y precisamente todos esos «accesorios» juegan un papel importante y su conjunto aparece claramente acotado dentro del ambiente general («bastará una cámara en unos tonos neutros. Quizá alguna vaga sugerencia morisca que distinga las localizaciones»), por el autor: «El vestuario, que al principio es de época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose. Pero no se debe hacer rabiosamente. Que suceda como con el lenguaje: es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje estrictamente de hoy». Así, «la ropa interior de Jimena es absolutamente actual», se nos dice una vez. Minaya aparece con un «traje vagamente militar, vagamente cortesano, imposible de situar en época alguna», y el Obispo Jerónimo «con ornamentos que pueden parecer románicos o modernísimos». En el funeral, «ellas llevan riguroso luto; trajes largos de corte anacrónico y velados los rostros». Todas estas acotaciones participan activamente para expresar la posición de los personajes respecto a la historia: cuando en la escena tres Jimena pide una bata blanca, su hija le reprocha su falta de seriedad: es decir, Jimena desea olvidar la historia, María se aferra a ella; alternancia que también se hace patente en otros momentos: el Cid deseaba a su mujer bien vestida, pagaba las facturas, pero «Minaya elegía los trajes y me los llevaba hasta Cardeña».

En medio de unos personajes que «hacen» la historia, sólo el protagonista dramático de Jimena está claro: en ella converge el actuar del resto de los personajes y su propio actuar acelera o retarda el curso de la acción. Semánticamente, Jimena acepta la continuidad de la historia, una continuidad sin cambio; porque Jimena tiene algo que recordar, algo que puede mantenerla firme en su soledad, Jimena deberá continuar sola lo pasado en un final dramáticamente espectacular y grandioso.

5.2. La «fábula» que Gala utiliza en *Las cítaras colgadas de los árboles,* es «el relato de un retorno —ese eterno retorno—, de una redención no consentida y de un amor que va más allá de los límites, si es que son límites para el amor los impuestos por unas circunstancias más pasajeras que él». Los elementos de la «intriga» que sobre el

escenario pone en relación a una varia gama de personajes, se integran en torno a un eje central doble:



Dos sujetos, antagonistas en todo, Alonso Vargas, Lázaro de Ayala, y dos objetos, Justina (la cristiana)-Olalla (la judía). Un sujeto, Lázaro, ama a Olalla y es y fue amado por ella y por Justina. Pero Lázaro huye, obsesionado por la limpieza de sangre, fruto de las convenciones sociales, no sigue las leyes de la inclinación, las leyes del amor, y será castigado por ello (con la imposibilidad para el amor carnal). Otro sujeto, Alonso, el poder detentado, se casará con Justina (en un principio destinada a Lázaro), y amará a Olalla; al final (temeroso de que se destruya el orden establecido), la matará. Justina, obligada a no seguir las leyes de la inclinación, aturdida, tampoco actuará de acuerdo con el código social establecido, pero seguirá la naturaleza «mal»; también será castigada por ello: matará a su propio hijo (fruto de una equívoca unión con el Bachiller Hernando, a medio camino entre la realidad y la iluminación). Sólo Olalla, que ha amado siempre y mucho, por encima de cualquier tipo de represión, conseguirá al final, víctima voluntaria y propiciatoria, que las cítaras desciendan de los árboles, para intentar, contra todo y a pesar de todo, cantar en libertad. El resto de los personajes se estructura en bloques que sirven de marco y ambientan la acción con sus posturas ambiguas. Ni los viejos, ni los jóvenes, ni los representantes de la Iglesia y la Universidad y el pueblo, consiguen aclarar su posición, aunque el gesto final de Fray Guzmán deje un resquicio a la esperanza.

La primera parte de esta historia se desarrolla en dos escenarios claramente diferenciados que coinciden con la subdivisión en dos segmentos, el primero de los cuales se inicia con una movida escena en lo oscuro cuya expresividad depende exclusivamente de voces y ruidos. La variedad de personajes y la conversación variopinta y entrecortada del primer fragmento en la casa de Alonso contrasta con la intensidad dramática del diálogo de la pareja protagonista que, tras la intervención del muchacho Estebanillo (justificada sólo por la necesidad de objetivar y confirmar las palabras que acaba de pronunciar Olalla), alcanza el clímax de llanto y grito que interrumpe la accción. La segunda parte es mucho más diversa. Se abre con una equívoca conversación entre Justina y Hernando, en que se nos justifica la presencia del niño que llora continuamente en escena, y se cierra con el Angelus anunciador de la venida de Lázaro. El segundo fragmento se desarrolla también en casa de Alonso, al final de una simbólica cena que culmina (siempre la judía en los momentos álgidos), con la llegada de Olalla, que abre paso al despótico triunfo de Alonso declarando a Lázaro tonto del pueblo, mientras nos enteramos de la muerte del niño por su madre Justina. Viene luego la breve escena de la Misa y el deseo de Lázaro y Olalla de casarse. Pasamos al cuadro en que Lázaro actúa de evangelizador en el encinar.

Volvemos a la casa de Alonso donde Justina, presa, recibe a Olalla para avisarla del peligro que se cierne sobre Lázaro. Y vuelve el reposo de la escena de amor que acabará precipitadamente con la tragedia: la muerte del redentor Lázaro a manos de Olalla (porque «a quien se ama hay que dárselo todo: hasta la muerte»), y la de ésta (que corre «a descolgar las cítaras de los árboles y ponerme a cantar») a manos de Alonso.

Dos elementos complementan y soportan el texto literario: el sonido y la música, manejados con gran intensidad y cuidadosamente adecuados a cada contenido. Las primeras escenas discurren entre gritos de «terror y espantosos», gruñidos, carreras, alborotos, forcejeos, crujidos de madera, entrechocar de cuchillos, ruido sordo de un cuerpo que cae, un trueno lejano, ladridos de perros que contagian a perros más próximos; y sobre ellos, alternando con el salmodiar del *Dies irae,* continuo y monótono, el llanto de un niño. Música de órgano acompaña la misa con retablo barroco de Fray Guzmán, y su rechazo de la boda de Lázaro y Olalla, y contrasta con «las voces lejanas de un villancico que se acerca», símbolo de la Navidad de los desheredados, como simbólicamente la aparición de Lázaro se hace coincidir con el sonar de la campana anunciadora del Angelus; pero el sonido verdaderamente simbólico de la obra es «el ruido de chicharras y grillos, como una noche caliente de verano», que será alternativamente ensordecedor o inaudible «según los estados de ánimo y el recuerdo de Olalla», sonido que acompaña la muerte de Lázaro y que al final crecerá mezclándose triunfal con «una música de cítaras» (significativamente después de que Fray Guzmán «casi a escondidas» bendiga los cadáveres), signo sonoro del cumplimiento del mensaje de la obra aludido en su título. Un riquísimo sistema de accesorios, sin cuyo simbolismo el mensaje parecería frío e intrascendente, ayudan al espectador a elaborar con su comprensión el texto del espectáculo: nada es gratuito en el manejo de los objetos que ambientan el auténtico rito del sacrificio del cerdo: aceite e hisopo para bendecirle, el gran cuchillo con que Alonso consuma el cruento sacrificio y la sangre que Olalla va recogiendo en un lebrillo, sangre llena de poderes, que servirá a Alonso para hacer ostentación de pureza de raza: «La sangre de los cerdos sólo mancha a los que no tienen limpia la suya, Olalla. Un cristiano viejo se honra con ella»; por fin con las aliagas «comienza el rito del fuego». Aún algo más, el cerdo se colgará bajo el escudo y la cruz de Santiago que acaban de enmarcar la primera evocación de Lázaro de Ayala. La alusión concreta a la inevitabilidad de la muerte del cerdo para que pueda ser comido nos traslada al cuadro evangélico de la segunda parte en que pan, queso y embutidos son troceados y repartidos por Lázaro. El simbolismo religioso sigue visible en la Biblia de Lázaro y en el breviario del Bachiller que hace decir a Alonso: «Saber leer son quimeras que llevan a los hombres al brasero y a las mujeres a la casa llana». Tampoco es posible desprender de lo religioso la carga simbólica de los cuchillos de Olalla, utensilios del paradójico oficio de una judía conversa que, manoseados a lo largo de la obra, cumplirán perfectamente su función consumando el sacrificio final, la muerte del redentor. Reflejo de la concepción barroca del mundo y la vida humana sería el ataudcillo que contiene la espada y el brazo del viejo Marcos, el loco-cuerdo de la literatura española, con su epitafio de enunciación colectiva: «Juntos vivimos, juntos luchamos, justo es que juntos descansemos», ataúd que será destrozado al final. Y el poder tiránico, despótico

y absoluto se concretiza en la vara de Alonso cuyo uso no es monocorde, sino que se va matizando a lo largo de la obra: «con su vara más agarrada que nunca», «con su vara, muy superior», «dando con la vara en el suelo», son algunas de las acotaciones hasta que Lázaro le despoja de ella porque «no te dieron esta vara de la justicia para maltratar a los indefensos, sino para dirigirlos a donde les convenga». En fin, todo un lujo de fórmulas e indicios para justificar el estallido final: «¡Benditos sean los que estrellen a vuestros hijos contra las rocas!».

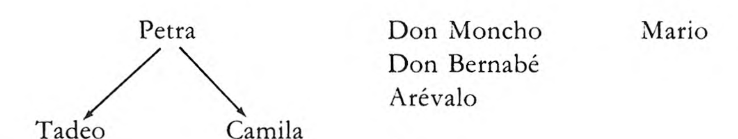
6. El mismo Gala expone claramente el esencial mensaje de la «fábula» contada en *¿Por qué corres, Ulises?* En la presentación de la obra, partiendo de lo meramente anecdótico («Un Ulises 75 que a la Nausicaa 75 le parece esencialmente un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados retirar hace ya mucho; con el que sólo en el oscuro silencio fisiológico —y aún así no por demasiado tiempo—, puede entenderse»), llegamos a lo abstracto, a lo que se nos ofrece trascendental: «el triunfador siempre acaba por fracasar (...) y ser sustituido por otro nuevo triunfador». El intemporal aforismo se concreta en el discurrir de la acción: Eurialo (novio de Nausicaa), sólo espera «que te levantes para ocupar tu puesto», y Telémaco, el hijo, «el *fiel* Telémaco», «por descontado lo que quiere es alzarse con el trono de Ulises»,. En el epílogo se nos pide comprender «que todo hombre es, en definitiva, un pobre hombre y que toda mujer, sea como sea, no es más que una mujer». Y entre portada y cierre, como un juego, jugado seriamente como todos los juegos, la odisea, la actualizada odisea de «una posguerra náufraga» en la que *todos* estamos implicados y de la que «a la larga da igual retornar vencedor o vencido». Ambos textos, presentación y epílogo, crean la atmósfera necesaria para el «distanciamiento», para amarrar la especial interpretación que el espectador debe dar a lo que se va a representar o se ha representado ante él.

El sostén que permite trabar todos los elementos de la «intriga» dramática es la interrelación sueño-realidad, vehículo expresivo de la seguridad de que nada es lo que parece, quizá porque nada es lo que debería ser, contenido que se hace tangible en la continua negación del «texto» de la palabra, de su sustancia comunicada, por el «texto» de la representación, preocupado de hacerlo consciente en cada una de las acotaciones: en casa de Nausicaa, Ulises debe representar con «una punta de malicia, como si representase un papel que se le ha repartido»; en Itaca, en casa de Penélope, «con una ironía dominadora, que abandonará muy poco en esta escena, sustituida por un asomo de enojada grandeza». A pesar de la aparente diferencia estructural de las dos partes de la obra, mantienen en realidad una perfecta simetría: en la primera parte, sobre las escenas de amor de Ulises y Nausicaa (contrapunteadas por las «sensatas» reflexiones de la nodriza Eurimedusa) se proyecta la Penélope soñada, la que «habla como a Ulises le gustaría oírla hablar»; frente a la Nausicaa «más arriba del moño de tus cuentos», una Penélope dispuesta a ser «toda oídos» para «esa maravillosa hazaña de los lestrigones». En la segunda parte, sobre las escenas de amor de Ulises y Penélope (con el contrapunto esta vez de una nueva criada, Eurimena), la Nausicaa soñada, ahora defensora de sueños («Tú eres un mito, Ulises»), nada puede ante «la mujer discreta», la anhelada «compañera apacible y paciente». La simetría es constante: en la primera parte, Nausicaa, para quien el caballo de Troya es sólo un transporte incómodo y el

Olimpo de Ulises «un patio de vecinos atestado de zorras y maricas»; en la segunda parte, Penélope, para quien la guerra de Troya se hizo «porque competir con Troya era ruinoso; fabricaba más que toda Grecia». Si en los primeros arrebatos amorosamente trágicos de Nausicaa Ulises debería ser muerto por el joven Eurialo «porque es viejo simplemente y está cansado» [...] mátalo porque se llama Ulises y el nombre no te gusta», en la segunda parte, incruenta, serenamente, sin pasión esta vez, Penélope propone la muerte del olvido, porque si no el joven, Telémaco, «tu hijo te mataría por defender el honor de su padre. Una vez más, Ulises será víctima de Ulises». Y con la patética continuidad de una canción de cuna que en su sueño entonó Nausicaa y ahora entona Penélope, Ulises se despide de Ulises, como antes ya dijo adiós al mar: «... lo inesperado, la tensión, la lucha abierta. Sí, la vida, la vida» porque —y ésta nos parece la patética clave del interrogante del título— «Hay que elegir. Y elegir, ¡qué horror!, es siempre renunciar».

7. En diciembre de 1983, Gala elegía para reunir sus tres últimas obras un título: *Trilogía de la libertad,* y escribía: «... quien se opone a la libertad comete el crimen más grave: atentar contra la esencia del hombre».

7.1. Con *Petra Regalada,* «historia de un ser humano, o de muchos seres humanos, quizá demasiados», Antonio Gala ha creado un drama de personaje. El protagonismo de esa «vida límite en apariencia» es clarísimo y la obra, por referencia a ese personaje central, ofrece lo que llamaríamos estructura radial, rica y variada. Aparentemente estamos ante un sujeto, Petra, y su deseo, Mario, entre los cuales se oponen las «fuerzas vivas» (el Poder y los ejecutores de ese poder):



Pero Mario —lo deseado, lo buscado— se limita a dejarse arrastrar por la historia, es incapaz de responder al deseo y la busca; Mario es fiel al pasado porque aspira al poder: su meta es el puesto dejado por Don Moncho. En Camila, que sabe que «la vida, al principio, es ir perdiendo un gusto cada día, luego es ir recibiendo cada día una coz», ya en una edad en que «todo lo que sucede, sucede por segunda o tercera vez», el papel de ayudante y el de oponente acaban confundiéndose: ella, contrapunto, crítica y ayuda, acaba contagiándose de la esperanza de su ama; por eso, al final, podrá acompañarla en su camino hacia la libertad. Tadeo, «un oligofrénico de quince años», será a lo largo de la obra objeto de los cuidados de Petra, única capaz de comprender la peculiar sensibilidad del muchacho «que se abraza a la mula Dorotea y se le oye llorar bajito». Al final, matando a Mario, actuará de vengador inconsciente que abrirá las puertas del futuro; precisamente Tadeo que, si sentimentalmente pertenece a Petra, realmente es producto degenerado de los dislates del otro grupo.

La primera parte se divide en dos segmentos, más breve respecto al número de escenas y a extensión el primero que, después de una permanencia constante de Petra y los «tres viejos» (así llamados por el autor en las acotaciones), casi constante la de

Camila y esporádica la de Tadeo, termina con la aparición de Mario (*sonriente, seguro, joven)* ante todos los personajes. El segundo es mucho más variado en cuanto al movimiento, ya que sólo permanece como constante Petra que va de un grupo a otro (los «viejos» y Mario) como si ya existieran dos mundos. Comprende un diálogo de amor (a caballo entre lo exquisito y lo ridículo, como corresponde a la situación) y se cierra con el brillante casi monólogo de denuncia sostenido por Petra tras una escena, la penúltima, en que estuvieron presentes todos los personajes, excepto Mario. La segunda parte se articula también en dos fragmentos separados igualmente por un descenso de luz. Manteniendo la composición simétrica con la primera parte, esta vez es más largo el primer segmento que el segundo. Como es lógico, no aparece don Moncho, aunque su presencia no física domina la escena pendiente de su desaparición. Y la figura de Petra ya no está constantemente presente, contrastando con la llamativa presencia casi aboluta de Tadeo, motor activo del desenlace. La obra se ha abierto con cinco personajes y se cierra con otros cinco: significativamente Tadeo ha sustituido a Don Moncho (Mario, que no aparece al comienzo, está presente, pero muerto, al final).

La intención de Antonio Gala ha sido, una vez más, acudir a la historia: la historia «risible y anhelante» de Petra Regalada «es una historia individual y, en cierta forma, una historia común; pero que acaso nunca pudo —o podrá— suceder en otra parte que en España». *Petra Regalada* es, en cierto modo, la culminación de una etapa del teatro histórico-político de Antonio Gala. Si en *Anillos para una dama* manejaba personajes históricos, imaginados «al margen de la Historia rigurosa» y en *Las cítaras colgadas de los árboles* dotaba a sus personajes de ficción de nombres tomados de la literatura española, cargados de realidad previa, en *Petra Regalada* era el espectador quien cargaba a los personajes (lo menos importante es si acertaba o no) con nombres y rostros. Entre todos ellos, de título a título, late la amorosa querencia por el quehacer de la Historia.

Petra, eje de «amor y desamor, corrupción y purificación, júbilo y catástrofe», aparece como símbolo de una confiada andadura de futuro. Petra ha sido encargada de romper la continuidad de la historia. Petra ama sola; ella es, sin pasado, una gran fuerza y, comunicando esa fortaleza, caminará, acompañada, hacia el porvenir. Su final es natural y simple, no necesita grandiosidad espectacular o dramática porque lo válido es su cotidiano quehacer. Tal vez en ella se cumple aquel destino que Gala había preconizado en *Anillos para una dama* al escribir: «Jimena se resigna a su papel de personaje con la dudosa esperanza de que, en un posible porvenir, alguien alcance la libertad que a ella le fue negada». Desde su aparición «en un sillón frailero un poco alto, como entronizada» será centro de esa estructura radial que, desde una óptica dramática, caracteriza la obra. No es sólo que a través de ella conozcamos a los personajes; es que los personajes parecen expresarse en el lenguaje que Petra deberá asumir después. Al final de la primera parte, Petra, enamorada, deslumbrada porque «hasta el agua que nada espera brota esperando alguna sed», para destrozar un orden impuesto, para detener la «riada» que formó el arrastre de un conformismo de treinta años, como incontenible aluvión, había amontonado el más rico léxico de toda la obra: palabras cultas, términos vulgares, sintagmas amalgamados libremente sobre cualquier exigencia gramatical, refranes recién estrenados connotados por un nuevo sentido

improvisado, que culminarían en la frase definitiva ante el infarto de Don Moncho, casi aforismo, con que se cierra la primera parte: «No usar el corazón más que para morirse». Cuando va a terminar la segunda parte, destruida la nueva tiranía, eliminado el nuevo cacique, Petra recoge sus palabras, sus palabras que eran lo único válido, palabras con autonomía propia, importantes por sí mismas, con independencia de quien las pronuncia. Y con ellas, apoyándose en ellas, aceptando que haya «más gente sola» y «gente más sola», emprende el camino, musitando, sin grito, la buena nueva, la confianza esperanzada en el futuro que las palabras anuncian: «Destruir las murallas. Desatarme. Desatar a los míos. La vida empieza ahora, ahora... ahora».

7.2. En *La vieja señorita del Paraíso,* Antonio Gala va a hablar «del amor y de sus antagonistas: es decir, del amor y de todo lo demás». Confiesa que «el individualismo casi anárquico y la libertad voluntariamente ensimismada de la vieja señorita se han contagiado a la comedia. No hay aquí sumisión a convencionalismos teatrales; ni se justifica lo que sucede, puesto que sucede; ni se procura la verosimilitud». He aquí los ejes que determinan la peculiar estructuración de sus sistemas de signos, es decir, la elección de recursos, la organización de los códigos y las relaciones de los personajes.

Nos encontramos ante una de las múltiples facetas de un tema («menosprecio de Corte y alabanza de aldea») repetido en la literatura universal: la antítesis tradición-progreso (falso progreso, aunque una parte del pueblo lo considera como tal) y el intento de resolverla integrando al inadaptado, al rebelde, sometiéndolo a las exigencias de un bienestar individual; en último término, obligándole a renunciar a su libertad. Los personajes se agrupan por parejas: unas con sus componentes presentes en idéntico tiempo, al escénico:

Elena	Don Borromeo
Tobías	Ramiro
Gracia	Ismael

Otros, presente sólo uno de los componentes:

Adelaida	Amante esperado (que en un momento toma forma en Dimas, encargado de fingir su papel, pero que también ha tenido su verdad, ha amado, ha formado pareja, acontecimiento simétrico con la historia de la vieja señorita).
Micaela	Juan (muerto, ausente, pero con continua presencia en la escena en constantes alusiones).

Frente a las huestes del amor, los antagonistas, todo lo demás: la autoridad (Don Herminio, el alcalde) y el poder económico (Mister Stone, connotado por su apellido y su nacionalidad americana, hasta por el negocio que busca, cuya posición se refleja en su denuncia de la frase «haz el amor y no la guerra»). Este haz de protagonistas cumplen un destino escénico; inamovibles unos siempre en el mismo puesto, frágiles y cambiantes otros acuciados por presiones más o menos fuertes, viven una acción

que, dividida en dos partes, ofrece una serie de correlaciones encargadas de configurar la estructura de la obra que se anuda en torno a dos núcleos de contenido: la constancia en el recuerdo al minuto de amor de la vieja señorita Adelaida y el proyecto de Míster Stone de instalar una fábrica de armas en el lugar más cargado de tradiciones del pueblo. Los protagonistas de ambos núcleos significativos medirán sus fuerzas en la obra y, de alguna manera, decidirán, según su capacidad de compromiso, el destino del resto de los personajes.

Ya desde la primera acotación destaca la cualidad de prototipos con que los agonistas están concebidos: don Borromeo, el vicario; Elena, condesa; don Herminio, el alcalde; Ismael, el encargado negro; Gracia, la camarera, se nos ofrecen inseparables de la etiqueta que un convenio social les ha adjudicado, aunque luego sepamos que, paradójicamente, algunos de ellos han llegado al papel que ahora desempeñan traicionando, de diversa forma, su trayectoria «natural». Es normal que el signo teatral sea independiente de su configuración extrateatral: un actor no es un hombre, sino que «representa» a alguien, «significa» un personaje. Pero aquí estamos ante una utilización de ese signo teatral muy característica: nuestros personajes no sólo «representan» un personaje determinado que cumple un papel determinado dentro de la obra, sino que «significan» además un arquetipo, que el autor ha hecho consciente desde la primera acotación de su texto. Cada uno de ellos es signo de ser y, a la vez, es signo de signo; tiene un valor denotativo y connotativo. Sólo Adelaida no representa nada; aunque se nos haga creer que ella es el mito, aunque sus antagonistas crean que ellos la utilizan como mito, en realidad es la única que vive una vida suya y, por ello, sirve al autor como catalizador de todo lo demás. Como Gala señala en la introducción, su mundo es el verdadero y nosotros debemos penetrar en él, porque, como ella misma recomienda a los demás, hay que comprenderlo todo, hasta lo incomprensible, «sobre todo lo incomprensible».

En la obra parece palpitar un peculiar pesimismo que, por encima de apariencias, el espectador presiente desde la primera aparición de Adelaida tremendamente consciente de la falsedad de «todo lo que da de sí este paraíso». Captamos un continuo vaivén de dudas y seguridades, una duda bendita porque «permite esperar», una duda atenazante que se disuelve en cómica amargura o nos oprime envuelta en balbuceante angustia, dudas que sólo parecen resolverse en un comunicado panteísmo que se tiñe de esperanza apoyándose en la continuidad, en la aceptación del todo es uno y lo mismo. Hasta en los momentos de apoteosis amorosa late un profundo pesimismo existencial, que se endurece en un angustioso pesimismo social, a veces con un alto índice de amargura. Sobre el canto a la vida gravita el malestar de un conformista escepticismo: «No ha vencido el bien, tampoco el mal; la partida ha quedado en tablas, como estaba», que, al final de la obra, cuando los bomberos van a clausurar el «Café del Paraíso», si bien no lo anula, oscurece, al menos, la contagiosa esperanza de otros momentos apoyada siempre en la continuidad del amor. A pesar del mensaje final de Adelaida (actualizador de otros finales de obras anteriores): «Sed dichosos y libres y haced dichoso y libre el mundo que empecéis», todos estos contenidos, inmersos en la ambigüedad y en el milagro de la polisemia literaria, dejan flotando el gran interrogante, siempre cuestionado y jamás resuelto, del absurdo e imparable fluir de

la existencia: «Es agotador gastarse bromas sobre el sufrimiento de dieciocho años. Decirse: "Quién se iba a imaginar esta felicidad", o "todo acaba como debía acabar". Porque ¿para qué, entonces esos dieciocho años?»

7.3. Según Antonio Gala «se trenzan el apasionado deseo de la libertad y el apasionado temor a la libertad». Si «la angustia es el temor de lo que se desea», el clima de angustia que pretende crear *El cementerio de los pájaros,* precisamente al vislumbrar la posibilidad de una libertad que se cree largamente añorada, sólo se justifica en la tremenda crueldad que supone la obligación final de «no querer querer»: si la libertad ofrecida es por definición deseable, es aún más paradójico que la inteligencia haya sido estimulada para luego frenar el alcance de su búsqueda, para negar el premio a su esfuerzo.

Dos parejas en una etapa un poco distinta de su madurez, cuya edad ha sido fijada exactamente por el autor (Deogracias-Emilia, 59-52 años; Nicodemo-Martina, 47-38), van a proyectar su lucha ante una alternativa contradictoria sobre una tercera pareja (Miguel-Laria, 35-16 años) que representan, y no sólo por el hijo que esperan, el triunfo de la vida, la posibilidad de evadirse de un esquema de referencia dado que parece oprimir la condición humana. Sobre todos ellos gravita la personalidad del abuelo, el gran protagonista ausente del escenario, cuya presencia anuncia la primera frase de la obra: «Va a bajar al anochecer». Don Juan Bautista de Aguayo agoniza desde hace tiempo paralítico en una silla de ruedas, desde la que diseca pájaros para alimentar su cementerio, porque «el remedo de vida de los pájaros es lo que me han dejado. En esta silla no puedo ya vivir, sino imitar la vida»; un hombre que mantiene a sus hijos «con la cabeza bajo el ala», dice su nuera, utilizando una vez más la metáfora símbolo anunciada en el título.

La acción, que tiene lugar en el tiempo real de una noche de San Juan (en la que todo fue, es y será posible: «Aquí todo lo que ha pasado, ha pasado en una noche de San Juan. Y lo que no ha pasado, pasará»), distribuye su tiempo escénico en tres actos, primero y segundo agrupados en una primera parte. El primer acto, que va ofreciendo los caracteres de los personajes, sus aficiones, sus crispaciones, termina con el convenio de dar muerte al abuelo (instigadora Emilia, cómplices más o menos convencidos los otros tres): en la cena solemne que él mismo ha deseado, verterán el veneno en su copa, acto sólo consumado *en voluntad* al anunciar su nieta Laria desde arriba que acaba de morirse. La oscuridad cae sobre unas palabras tensas de Emilia: «Puede servir la cena. Cuanto antes. Estamos todos: no hay ningún invitado», palabras en las que late implícita la alusión a aquel «alguien a quien el abuelo dice que le regalará esta casa y sus tierras». El segundo acto, ya en la «noche cerrada», tras «la cena y la sobremesa», desarrolla la orgía de una libertad recién estrenada, libertad que intenta manifestarse cambiándolo todo, empezando por lo más fácil, lo más exterior. El acto termina con la aparición de Miguel (también hijo, aunque no legítimo, del abuelo, a quien éste «pagó colegios y estudios y carreras», pero que prefiere andar de pueblo en pueblo, sonriente, «libre como la luz») y el anuncio de un testamento que siembra la duda y el malestar entre todos. Con el brindis de un Miguel, mensajero de conceptos equívocos, no «por la nueva vida», simplemente «por la vida», se cierra la primera parte. El acto tercero necesita atar todos los hilos, explicarnos un pasado y

un presente que acabarán determinando el futuro. Empieza combinando los fragmentos del testamento rasgado por Miguel; siguen los proyectos de esa vida futura en la espléndida escena del rezo del rosario y el espectador es informado de las historias de los personajes que, crispados íntimamente, explotan en estallido de látigo y se mortifican unos a otros. Tras la escena de amor de Miguel y Laria (quizá la más floja de la obra), se prepara el final: puesto que ya «el viejo se había ocupado de matarnos y colocarnos sin remisión en sus estanterías», no hay más que una salida: el asesinato de Miguel, «el enemigo verdadero [...] nuestra desesperación», asesinato en que Emilia, de nuevo, pretende involucrar a los demás: «Tú lo sabes. Y tú. Y tú. Porque vosotros sois los ofendidos», un asesinato consumado entre simbolismos «en el nombre de Dios», precisamente sobre quien «viene de otro mundo y debe ir a otro mundo». Tras los gritos y la huida de Laria, el conformismo, la tremenda profecía del conformismo: «Déjala. Volverá. Volverá por lo mismo que nosotros nos quedamos». Y, como al concluir el primer acto, lo cotidiano, lo normal, lo irrenunciable, la tremenda soledad acompañada y cómoda: «Martina, prepara el desayuno».

Este mundo escénico sólo puede existir sostenido por una riquísima gama de símbolos que favorecen la variada interpretación que espectadores y críticos han dado a la obra, concebida como una gran paradoja: aparentemente palpita en ella una búsqueda de libertad, se nos ofrece como una crítica a la opresión; pero búsqueda y denuncia conducen sólo a la nueva opresión y al nuevo conformismo que de ella se deriva. Dos unidades dramáticas canalizan la acción: el concepto de libertad, inseparable del concepto de vida, en relación con los cuales podría establecerse una tipología de los personajes, cuyo catalizador sería Emilia, auténtica protagonista de la paradoja, que representará ante el espectador, desde el primer momento, una obsesiva defensa del anhelo de libertad, un canto a la vida, que parece profundamente sincero, ligado a la denuncia constante de su fracaso vital. Martina anhela el campo, tiene deseos primitivos; a su lado Nicodemo, aún digno de plenitudes, espera y teme a la vez cómo será el futuro; su hermano, Deogracias, ya no desea elegir, ha envejecido, se ha resignado y ha hecho una elección consciente: «seguir siendo lo que soy, un desgraciado». Frente a ellos Laria y Miguel, el deseo de irse «a cualquier parte, a todas partes. Es igual, a vivir juntos». Al final la paradoja múltiple se ha cumplido y con ella el irrenunciable destino tan pesimista y poéticamente meditado por Deogracias sobre su puzzle: «Así es la vida: sólo nos dan retazos de las cosas. Como un rompecabezas que hay que ir componiendo sin saber qué representará. Y hay piezas que no encajan y otras que se extravían. Y aunque no se extravíen, qué incomprensible es una pieza suelta». Pesimismo que comparte Emilia: «O las encuentras a deshora cuando una ya se ha hecho a ver el hueco de la pieza». Y cuya amargura aún extrema su marido: «He perdido una pieza y lo malo es que ni siquiera estoy seguro». Al final, porque «estar solo es el primer riesgo de ser libre... Y el riesgo de no ser libre es también estar solo», absurdo kafkiano en su quiasmo perfectamente simétrico, «seremos relativamente libres, estaremos sosegados. Es lo más que el ser humano puede ambicionar». Todo está en su sitio, cada cosa en su sitio, los que querían quedarse y los que soñaron irse; es inútil que nadie pretenda vivir de otra manera, volverán fatalmente, inevitablemente a ocupar su lugar, como las piezas del puzzle de

Deogracias que, cuando se pierden, aparecen en el lugar donde no debían estar pero que, todo consumado, aceptado todo, están allí «junto a tu pie izquierdo», sin esfuerzo, sin distancia, en un *mundo feliz*.

«Sed alegres. Sed muy alegres. Cueste lo que cueste» decía Juan al despedirse de sus amigos antes de emprender con Ana el camino a los *verdes campos del Edén,* pero tropieza con «guardias, uniformados y con armas y perros, linternas». «Aprendamos entre todos a estar en paz, que es también un oficio», decía la Reina de *El sol en el hormiguero* en busca de un sitio «limpio, fresco todavía». «¿Por qué, por qué, por qué?» gritaba la Paula de *Noviembre y un poco de yerba* negándose a admitir la vacuidad del sacrificio: «¿Y nuestros 27 años?» «En Orleans es siempre mediodía» creía Consuelito, pero su muerte deja paso a la esperpéntica interpretación de las campanadas del ángelus: «Hortensia. ¿Qué son esas campanas? ¿Un milagro? Gracias, Señor (tono maldito). ¡Por lo menos queda algo que vender!» La soledad de Jimena, el sacrificio de Lázaro y Olalla, el eterno ritornello de Víctor y Carmela, el resignado y amargo «Buenas noches, Ulises. Adiós, Ulises», su «terrible volver», su «terrible elegir», ¿qué se hicieron?

Contemplado desde su «Trilogía de la libertad» el teatro de Gala ha planteado siempre el problemático existir del hombre; por humano, difícil, incómodo, insatisfactorio; para el que siempre, como alternativa, existe el cómodo, el tranquilo conformismo. Y en esta tensión amarga y sincera palpita la certeza angustiosa de que los defensores de esta alternativa están cargados de razón. Petra Regalada tiene de todo y se conforma; cuando se compromete, cuando se le hace consciente su angustia existencial, sólo encuentra una amarga y desilusionada pregunta: «¿Dónde está la mañana luminosa?» También Mister Stone (el antagonista de *La vieja señorita del Paraíso)* tiene razón «porque el mundo no es un paraíso» sino una casa de vecinos «en la que tenemos que vivir con los pies en el suelo». Y también tiene razón Emilia cuando ofrece a sus compañeros de *El cementerio de los pájaros* «todo el tiempo para descansar». El pueblo sin murallas de Petra Regalada, el Paraíso que íbamos a construir «entre todos» en *La vieja señorita...* es en la casa de los Aguayo «una cruz común» que también debemos «llevar entre todos». Aquella libertad que en *La vieja señorita del Paraíso* se exigía «para lo que sea. La libertad no se da a trozos» se convierte en *El cementerio de los pájaros* en la *peor tiranía* «porque no la conocemos y no estamos en edad de aprenderlo».

Parece que hoy, *veinte años después,* el teatro de Antonio Gala se cierra con un profundo pesimismo: la aceptación de la tranquilidad, de la resignación. Afortunadamente, antes de caer el telón sobre su última obra, *El cementerio de los pájaros,* una canción abre de nuevo las puertas a la incertidumbre, a la incomodidad, a la vida. Abramos también nosotros nuestros comentarios en la seguridad de que, sea cual sea nuestra interpretación, siempre existirá el hecho de que el texto teatral contiene una reserva de significado y de sentido que podrá revelar y precisar, eternamente, nuevos valores significativos.

CARMEN DÍAZ CASTAÑÓN
Plaza de San Juan, 2.
MIERES DEL CAMINO (Oviedo)

El náufrago metódico

¿CON QUE MANO SE ESCRIBE?

LA ALEGRÍA DEL VERANO ES LA ALEGRÍA
de inventar la palabra que me inventa,
y volver a encontrar en la poesía,
lo que hay de sed en la palabra mía,
lo que hay de sed porque la luz no cuenta.

ME ESTOY QUEDANDO INVOLUNTARIO

LAS VACACIONES SON INCORREGIBLES Y SUELEN DARME UNA SORPRESA,
por ejemplo,
comenzaban las vacaciones cuando la mano se me fue del brazo,
era el mes de diciembre,
y al quedarme sin mano mi cuerpo entero se quedó insepulto,
interponiéndose conmigo.
Durante muchos años me habría gustado dar mi corazón por una mano,
pero al fin me he quedado interpuesto,
y a fuerza de suplirla como puedo me he acostumbrado tanto a esta mutilación
que prefiero morir antes que despertarme con la mano creciéndome de nuevo,
no me gusta tener una mano distinta,
una mano que puede suicidarme sin que yo me dé cuenta.

NAUFRAGIO INTERMINABLE

ABRE LOS OJOS BIEN PORQUE EL OJO NO MIENTE,
todo lo que vivimos es un acto de fe,
quien no mira la vida con mirada creciente,
seguirá naufragando interminablemente
pues la tierra que pisa no le sostiene el pie.

AUNQUE SEA TODO NO BASTA

PARA ENCONTRARME CONMIGO MISMO ME BASTARÍA MIRAR EL MAR
cuando el agua se queda sola por la noche y sólo vive de sí misma,
cuando el agua se queda sola y ya no tiene mas que sed de agua.
Para encontrarme conmigo mismo me bastaría ver esa nube
que el aire ha desnudado para darle su forma propia
ya que la forma artística es un desnudo casual.
Para encontrarme conmigo mismo me gustaría mirar viendo otro cielo,
para en vez de sentirme trasterrado sentirme trascielado,
lo mismo que las olas al acercarse al puerto ya empiezan a tener olor a tierra.

TAL VEZ NUNCA HAS VIVIDO LO QUE PRETENDES OLVIDAR AHORA

¿CUÁNDO EMPIEZA A VIVIR LO QUE HAS VIVIDO?
como el olvido es semejante a un ciego,
nadie enciende una lágrima en el fuego,
nadie encuentra consuelo en el olvido.

NO QUIERO QUE TE ACABES DE MORIR

DE CUANDO EN CUANDO PONGO EN ORDEN LA VIDA DE LOS MUERTOS,
les hago un funeral en la memoria,
y mientras dura la ceremonia es fácil observar que los muertos se diferencian entre sí más que los vivos,
se han quedado más suyos,
porque los muertos son más personales,
una vez desteñidos del vivir desaparecen sus semejanzas,
no hay ningún muerto parecido a otro.
Hay muertos velocísimos que no lograron descansar muriendo,
hay muertos posteriores que llegan a la muerte retrasados,
y hay muertos tan metódicos que llevan bajo el brazo su calavera lo mismo que se lleva la merienda al trabajo.
La muerte les ha dado perfil definitivo,
ha borrado sus rasgos como desdibujándolos en el agua,
y sólo queda en ellos lo esencial:
algunos consiguieron morir su muerte propia y se han quedado en posición de firmes,
otros ya tienen gorriones que se les duermen en los ojos,
pero también hay muertos que siguieron creciendo de año en año,
lo que ha quedado de ellos en la memoria de las gentes ya se ha constituido en deuda pública,
porque son muertos necesarios,

y un muerto necesario siempre nos debe algo,
tiene que trabajar para nosotros,
y volverse a morir todos los días, mientras sigamos necesitándolo,
un muerto necesario es una deuda permanente:
nunca se acaba de morir.

LA ETERNIDAD SUELE SER INSTANTANEA

EL AMOR ES ETERNO MIENTRAS DURA
pues aunque el corazón quede impotente
un beso es una herencia permanente
cuando a tu vida ya le dio su hechura.

LO MALO DEL ANZUELO ES QUE LO ESTAMOS VIENDO

COMO LOS PECES SON TAN INFINITAMENTE CONYUGALES
siempre hay dos peces distraídos que pican el anzuelo al mismo tiempo.

LO QUE SE PUEDE Y LO QUE NO SE PUEDE

CUANDO ESTABLECES UN DIALOGO CONTIGO MISMO LAS PALABRAS TROPIEZAN EN NOSOTROS
y luego, al recordarlas, las palabras son tuyas
y ya es tu corazón quien tropieza al hablar.
Sería preciso desempalabrarnos,
quitarles las paredes a las palabras,
para quedarte en ellas solo y empezar a temblar,
empezar a temblar entre lo oscuro,
pues todo el mundo sabe que en lo oscuro tanteas,
y tanteando con las manos ciegas no puedes dirigirte a ningún sitio.
No sabrás lo que quieres, porque lo que se vive nunca se acaba de entender,
no te puedes asir a una palabra,
no puedes tropezar contigo mismo,
no te vas a encontrar al salir de tu casa con la última pregunta.
Cuando estás encerrado o enterrado en palabras puedes vivir toda la vida sin encontrarte a nadie.
puedes morir sin encontrar respuesta alguna,
y no los puedes encontrar sencillamente porque no se tropieza con la sombra,
el hombre es un temblor entre lo oscuro,
no puede clarear,
para lograr tener una certeza tendría que estar completamente desempalabrado.

HAY QUE APRENDER A SER VIEJO

NO VUELVAS A RECORDAR
verdades que son palabras,
distancias que son ausencias,
y ausencias que son distancias.
Mejor es que no recuerdes:
te estás quedando sin nada.

CADA COSA EN SU SITIO

COMO LA TIERRA SE ESTÁ VOLVIENDO INCÓMODA, ALGUNOS HOMBRES QUIEREN NEGOCIARLA,
y hacer que el cielo al fin se establezca en la tierra;
tal vez el paraíso terrenal no llegue a realizarse,
puesto que en fin de cuentas las alas no son lágrimas,
y no se van a unir en un abrazo,
los ojos vuelan cuando miran y nadie puede negociar sus lágrimas,
en vista de lo cual
no hay que pedir que el cielo venga a peregrinar entre nosotros
para que el hombre viva igual que un dios venido a menos,
en cambio hay algo más preciso:
establecer distancias
y hacer que no se junte el cielo con la tierra,
ni siquiera en el horizonte,
hacer que no se junten nunca:
nunca,
y la tierra siga encontrándose a la distancia justa de las manos que tienen que labrarla,
y el cielo siga estando a la distancia justa de los ojos del hombre.

LUIS ROSALES
Vallehermoso, 26, bajo D
MADRID-15

Manuel Machado y el Modernismo *

A Marta Gallo, con afecto y agradecimiento

«... Es caprichoso [Manuel Machado]; cree en Venus y la cree más de carne que de estrella. Si tuviéramos que dividir entre los dos a una mujer, ninguno de los dos reñiríamos por la parte que había de tocarnos; mía sería de la cintura para arriba; él querría movimiento de salamandra partida. Es, gracias a Dios, un decadente. Ama el peligro y, como Rusiñol haría un discurso contra el sentido común... ¿Poeta femenino, débil, funambulesco, contradictorio? En su escudo podría ir bien este lema: 'A mí, ¿qué?, o '¿qué importa? o '¿qué más da?' Es sinuoso como un cuerpo de mujer. Y como a un cuerpo de mujer se le termina pronto el encanto y no se le termina nunca. Cuando una mujer está desnuda cree uno que aún falta algo, y ya no falta nada, y por muy detenidamente que le observe —con lente, con microscopio— no falta nada. Y allí está todo; el encanto consiste en volver a empezar.»

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ,
La corriente infinita

Ha habido últimamente, en gran parte, sin duda, con motivo del centenario de su nacimiento, un resurgir crítico en torno a la obra de Manuel Machado (1874-1947). Esa proliferación de trabajos abarca libros (Brotherston, Gerardo Diego, López Estrada), antologías de verso y de prosa (Emilio Miró, Ortiz de Lanzagorta), una colección de estudios críticos (con prólogo de López Estrada), y el homenaje dedicado a los dos hermanos poetas por *Cuadernos Hispanoamericanos,* en sus números 304-308 (1975-1976), sin referirnos a una serie numerosa de artículos, entre los cuales habría que destacar, al menos, los publicados por Antonio de Villena en sendas entregas de *Insula.* A su vez, la revista santanderina *Peña Labra* consagró, en homenaje especial, su número de la primavera de 1974 al recuerdo del centenario del poeta. Aunque la mayoría de los trabajos se ocuparan de los más variados aspectos del modernismo, se incluía una breve selección antológica (verso y prosa) y una bibliografía de Manuel Machado, así como un precioso recuerdo de éste, firmado por Ricardo Gullón [1].

* Agradezco a mi amigo y colega Pablo Beltrán de Heredia una atenta y cuidadosa lectura del presente manuscrito.

1 RICARDO GULLÓN: «Recuerdo de Manuel Machado», *Peña Labra.* Número 11, primavera de 1974, págs. 11-12.

Entre los estudios ya clásicos sobre Manuel Machado (los de Dámaso Alonso, Moreno Villa, Laín Entralgo, Unamuno, Pérez Ferrero *et al.),* sería injusto mencionar aquí la utilísima y bien documentada publicación de *Alma. Apolo,* Estudio y edición de Alfredo Carballo Picazo (Madrid, 1967). Un ensayo nuestro sobre Manuel Machado y el decadentísimo aparecerá próximamente en un número especial de *Essays in Literature* (Illinois), dedicado al simbolismo y las letras hispánicas.

En las presentes páginas, tras una breve semblanza del poeta, que permitirá situarlo en el ámbito literario español de su tiempo, me propongo detenerme en unos cuantos textos en que Manuel Machado habla de manera directa del modernismo y de la nueva literatura, movimiento artístico en que intervino activamente desde sus comienzos. Tales textos, con la notable excepción de su ya célebre conferencia «Los poetas de hoy», capítulo inicial del libro *La guerra literaria* (Madrid, 1913), han quedado sepultados en la prensa y son, por tanto, prácticamente desconocidos aunque no falte una alusión esporádica a alguno de ellos.

Semblanza de Manuel Machado en su literatura

Según se ha advertido, Manuel Machado reveló desde muy temprano una afición especial por el autorretrato («Adelfos», poema fechado en 1899 y publicado en *Alma* [2]); los dos más conocidos se recogen en *El mal poema* (1909) y en *Phoenix* (1936). Los versos que a continuación transcribo, singularmente característicos, subrayan su tantas veces aludida aristocracia, junto a una indudable actitud de aparente indiferencia:

Me acuso de no amar sino muy vagamente
una porción de cosas que encantan a la gente...
La agilidad, el tino, la gracia, la destreza;
más que la voluntad, la fuerza y la grandeza...
Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero,
a lo helénico y puro, lo chic *y lo torero.*

(«Retrato», *El mal poema)*

Estos otros, de tono más grave y menos epicúreo, también revelan elegancia y distinción:

Mi propia obra es sólo una polifonía
de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos,
que dio a veces el son a mis contemporáneos.
Oí la voz de todo: de la paz, de la guerra,
el silencio del campo, que la cigarra asierra...
Y mientras escuchaba la compleja sonata,
pasó la vida a un lado como una cabalgata.
Tendí la mano a veces y le arranqué una rosa,
y otras la retiré sangrante y temblorosa.

(«Nuevo autorretrato», *Phoenix)*

Manuel Machado es un escritor de múltiples registros, a la vez que de profundas contradicciones, cultivadas a mi juicio para no descubrir a flor de piel su intimidad:

---

2 Sobre la vida parisiense del joven escritor y la composición de la famosa poesía «Adelfos», véase el discurso de ingreso en la Real Academia Española de Manuel Machado: *Unos versos, un alma y una época* (Madrid, 1940), págs. 52-59.

aristocrático y callejero, vital y nihilista, el poeta canta sus penas y sus alegrías en versos cultos y populares. Pero no carece de cierta ambigüedad en su postura ante la vida («¡Somos, a un mismo tiempo, santos e infames; / somos, a un tiempo mismo, pobres y reyes!» exclama en «Antífona», poesía recogida también en *Alma),* aunque se haya concedido demasiada importancia a su pretendida superficialidad, que es a veces un simple pretexto para mitigar el hondo y sincero dolor de vivir. De ahí que su ligereza y su despreocupación sean meras máscaras, a veces intencionadamente equívocas.

Sin falsificar el conjunto de la poesía de Manuel Machado, podría reducirse ésta a cuatro modalidades básicas, todas ellas presentes, dicho sea de paso, en su primera obra *Alma,* sin tener en cuenta ahora las obras anteriores escritas en colaboración con Enrique Paradas, aunque vuelva después a imprimir algunas de las poesías de aquel temprano libro de 1894 *(Tristes y alegres).* Ante todo, Machado se orienta en una dirección intimista y sensorial, muy influido, en el tono y en el ambiente, por Verlaine y algunos otros simbolistas (Samain); su verso, siempre sugestivo y musical, delata en su primer momento la inevitable huella modernista *(Alma,* 1899-1900, *Caprichos,* 1900-1905), con toda su morosidad y delectación verbales. Es la época de los madrigales galantes, los temas de la «commedia dell'arte» y de los poemas grises, así como de los viejos parques silenciosos. En segundo lugar, se manifiesta otro poeta importante en Machado: el de los admirables sonetos que recrean, al modo parnasiano, algunos de los cuadros del Museo del Prado *(Apolo. Teatro pictórico,* 1911) [3]. Por supuesto, no sólo destaca después en la composición de cantares y coplas populares de Andalucía, sino que esa misma predilección artística inicia, seguramente, caminos que seguirán más tarde algunos poetas posteriores. *(Cante hondo,* 1912) [4]. Y todavía hay en nuestro autor otra vena poética muy distinta: la del bohemio que escribe poemas de la calle, en un lenguaje intencionadamente prosaico y acanallado *(El mal poema,* 1909) [5]. Este es, de modo singular, el Machado decadente, que utiliza el mismo

---

[3] Para el libro *Apolo. Teatro pictórico* (1911) es de indispensable consulta la conferencia «Génesis de un libro», que figura como un segundo capítulo de *La guerra literaria* (Madrid, 1913), págs. 41-67.

[4] Acerca de las poesías recogidas en *Cante hondo* (1912), tenemos un precioso testimonio del autor en su breve prólogo a la obra. He consultado la edición del volumen III de sus *Obras completas* (Madrid, 1928), págs. 13-16. El mismo texto puede leerse también en *La guerra literaria,* págs. 83-85.

Merece la pena transcribir aquí un significativo juicio de José Moreno Villa [«Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá* (México, 1951), págs. 102-125]: «La personalidad de este poeta se abre como un árbol, o como un río, en tres ramales, y desde un tronco, es decir, desde el principio. Es fácil abarcarla. Uno de sus primeros libros se llama *Alma, Museo, Los Cantares.* Y este título nos dice que una de sus ramas sigue hacia la vida interior, otra, hacia la vida externa o de los ojos, y la tercera hacia lo que percibe el sentido auditivo, la copla. Intimidad, visualidad y apego a la expresión del pueblo. Estas son las ramas por donde corre la savia manolesca de este Machado (pág. 109)».

Precisamente en su discurso académico, Manuel Machado, al referirse al mismo libro de 1907, dice: «...He aquí un título que puede ya servir de epígrafe a toda mi obra lírica: *Alma* (poesías del reino interior, realidades puramente espirituales). *Museo* (poesía de la Historia a través de las obras de arte más famosas). *Los Cantares,* poesía de la vida sentimental y aun sensual, poesía de la vida rota que culmina en *El mal poema* (1909)». *Unos versos, un alma y una época,* pág. 79.

[5] Dentro de este contexto, de gran importancia es la carta de autocrítica que Manuel Machado manda

estilo coloquial en los estupendos retratos y semblanzas en verso de sus amigos y compañeros de la vida literaria (*Dedicatorias,* 1910-1922). Resultaría incompleta esta sucinta revisión si no se mencionara cuando menos el título *La fiesta nacional* (1906), revelador de una afición taurina; el poeta tiene presente además, en todo momento, la honda preocupación por los grandes temas del amor y de la muerte (*Ars moriendi,* 1921), sin dejar de lado tampoco la entonación religiosa.

Nadie puede negar la filiación modernista de Manuel Machado; evidentemente es una de las figuras más representativas y mejor dotadas del movimiento en la península. Sin embargo, el ser modernista en los primeros años del siglo XX no supone indiferencia ante el dolor de España, ni desamor a la patria. ¿Será necesario recordar una vez más el modernismo militante de su hermano Antonio, del cual se alejará éste muy pronto por sus galerías secretas? Al mismo tiempo que Manuel, maneja su hermano menor con maestría los elementos poéticos derivados de Darío y del simbolismo francés, a través del contacto directo con los poetas parisienses. Mientras que aquél, por su parte, escribe también poesías inspiradas en el pasado glorioso de España [6]. Es que ser simbolista no implica entonces necesariamente el rechazo de lo histórico y lo castizo. Manuel Machado se vincula, desde luego, y convive con los que más tarde serán encuadrados bajo la etiqueta de la generación del 98. Pero a pesar de obras como «Castilla», «La hija del ventero», «Felipe IV», «Alvar-Fáñez» y algunas más, tengo que admitir que nunca fue apóstol regeneracionista y que vivió por lo general un poco de espaldas a las cuestiones políticas. Sin embargo, es el ejemplo más

---

a Juan Ramón Jiménez después de la publicación de *El mal poema: La guerra literaria,* págs. 117-120. La reproduce también Ricardo Gullón en sus páginas «Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos* (núms. 128-129, agosto-septiembre de 1960), págs. 115-139.

Entre los documentos reproducidos por Gullón figura otra carta, aparentemente de 1911, en la cual se refiere en los siguientes términos a su conferencia «Los poetas de hoy»: «... Mi conferencia sobre el modernismo (!!) en Poesía... decía en síntesis que *modernismo* se llamó aquí a la revolución literaria que usted y yo conocemos y que ya pasó todo eso y no hay tal modernismo ni tales carneros. Señalaba los adelantos de fondo y forma (más de forma) de la poesía nueva, hablaba de la floración de excelentes poetas de principio de siglo, reduciéndola, sin embargo, a sus verdaderos términos, y concluía recitando (entre grandes aplausos) las preciosas composiciones del último libro de usted... (pág. 129)». Entre paréntesis, el poema leído de Antonio Machado fue el titulado «Las moscas».

[6] Me permito transcribir dos párrafos tomados de la introducción al libro de Manuel Machado titulado *Horas de oro. Devocionario poético* (Valladolid, 1938): «De todo tiempo he sentido yo en mí la continuidad de la vida española. Es decir, que en mí se ha dado la Historia de España como una corriente que pasara por mi corazón. Y pienso que otro tanto le ocurre más o menos conscientemete, a todo verdadero español. Así pues, aunque nacido al mundo de las letras en un momento en que aquí se estimaba poco a España en general, y aún se hablaba de la necesidad de *europeizarla* —yo pensé siempre que mejor sería españolizar a Europa, y ya trataremos de esto donde más largo se contiene—, digo, pues, que aunque nacido al arte en aquel fin de siglo, para España tan depresivo y pesimista, yo canté siempre, a mi modo, que no es cantar, sino decir lo mejor que puedo, las verdaderas glorias netamente españolas». En relación con esta idea de españolizar a Europa, y con su trayectoria en el pensamiento de Machado, véase el artículo «El 98 y yo. Para alusiones», publicado originalmente en el diario madrileño *Arriba* (13 de diciembre de 1945), que citaremos con alguna extensión en la nota que sigue.

El mismo texto sobre España y sus grandezas en el pasado lo repite en su ya citado discurso académico, págs. 102-103.

convincente de lo artificioso que es no darse cuenta de que los conceptos de modernismo y noventayochismo se funden a menudo y se mezclan, con repetidas interferencias y puntos de contacto. Pensar de otra manera es tener una visión simplista de la verdad artística y mantenerse ciego ante las convivencias características de aquella época [7].

Dos aproximaciones al modernismo: Antonio y Manuel Machado

Para intentar precisar, en toda su complejidad, el perfil literario de una cuestión tan debatida como es todavía el modernismo, me parece útil tener presentes las palabras de los creadores del movimiento. Sin salirme excesivamente del tema, quiero citar primero unos juicios, no de Manuel Machado, sino de Antonio; ambos compartían un mismo concepto del arte, sobre todo en los primeros años del siglo. Son aseveraciones muy conocidas, escritas en 1917 e incorporadas a la primera edición de sus *Poesías completas* (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes); pero casi nunca recordadas dentro del presente contexto por el sesgo negativo que parece

---

[7] Acerca de este tema hay un buen artículo en el citado número de homenaje a los hermanos Machado de la presente revista (págs. 213-228), del cual es autor Manuel Muñoz Cortés, uno de los primeros comentaristas del importante libro de Laín Entralgo sobre la generación del 98. Resulta útil esa colaboración, porque en ella se reproduce la aludida reseña (págs. 219-221) y la réplica del propio Laín (págs. 223-228). Se incluye también, y es lo que más nos interesa en ese contexto, el comentario del mismo Manuel Machado («El 98 y yo. Para alusiones», págs. 221-223), del cual quisiera copiar algunos fragmentos significativos: «Es, sí, muy cierto que yo pertenezco plenamente a la Generación del 98... en cuanto fue aquella una generación principalmente estética; es decir, artística y literaria, que hizo una revolución literaria y artística; principalísima, casi exclusivamente estética, sin prejuicio —claro está— de las remociones de fondo que implican siempre los verdaderos trastornos de la forma.

También es cierto que yo fui el primero en poner, por entonces, sobre el tablero los temas españoles —netamente españoles— con mis glosas de Berceo, del Arcipreste y, sobre todo, del famoso poema que fizo Per Abad, destacando la figura de Alvar Fáñez y, por encima de ella y de lo demás, la de Myo Cid y su Castilla eterna. Pero ahí quedó el tema para "más senñores" y yo no continué por ese camino, si bien la nota sentimental y lírica adoptó en mí, frecuentemente, la forma hondamente castiza de los cantares del pueblo...»

Y un poco más adelante, después del elogio hecho a Laín por haber señalado en su libro los arquetipos básicos de la generación regeneradora, sigue diciendo: «Yo, que a ninguno cedía en el amor de España, y no era tampoco del todo indiferente a su dolor y disgusto, no les seguía en este último camino con demasiado ardor... De él me apartaban un poco mis aficiones a cosas muy consustanciales con la vida de España de entonces... y aun de la de siempre. Yo, por ejemplo, no abominaba de las corridas de toros... De la misma mala literatura que habíamos combatido —y derrotado— los del 98 me refugiaba yo, encantado en la poesía popular de mi Andalucía particularmente, y, en general, de toda España... (págs. 221-222)».

Ya en el libro *Día por día de mi calendario* (1918) había comentado en sentidas palabras la lectura hecha el viernes, 15 de febrero, de las *Páginas escogidas* de Azorín: «... me sume, sin voluntad y sin pensamiento, en las profundidades del alma española. Y también las encuentro soleadas y claras. Siento en torno mío su hálito de fuego; y, lentamente, me van ganando sus exaltaciones místicas, su seria tristeza, su miseria orgullosa, su adusta sencillez. Amo y comprendo a España, a través de estas nobles páginas serenas. Y la siento aún capaz de toda empresa imposible». Manuel Machado, *Prosa,* edición y estudio de Ortiz de Lanzagorta (Sevilla, 1974), pág. 121.

atribuir a su pasado poético modernista. Refiriéndose directamente a las poesías de *Soledades* (1899-1902), escribe:

> ... era [Rubén Darío] el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas,* el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza.* Pero yo pretendí... seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu...

No es necesario prolongar la cita, tan ampliamente conocida, que resulta una admirable síntesis de lo que fue el modernismo del joven Antonio Machado, y también una admirable exposición del rumbo más íntimo y desnudo que adoptaría su propia poesía. Quisiera destacar, una vez más, la exactitud de los juicios aquí vertidos sobre el movimiento y sus aspectos formales, superados luego por el poeta en su creciente madurez, más grave y austera su poesía lírica. La mirada de Antonio se interioriza pronto, y, tomando contacto con el mundo, se empeñará en la expresión de los sentimientos e ideas más cordiales. Evidentemente, se hermanaba y acercaba a Rubén, hasta tal punto de que después se fundirían e identificarían el español y el americano, como puede verse en la bellísima «Oración por Antonio Machado», tan perfecta en la fusión de voz y de tono que haría posible el intercambio de los nombres, según nos hace ver Ricardo Gullón en su nota titulada con segunda intención «Machado reza por Darío» [8]. Si uno sigue las palabras de Antonio Machado, sólo transcritas en parte, cabe insistir en que el modernismo no excluye la *hondura del alma* y que es mucho más que un vacío formalismo divorciado de la vida, de la que recoge *ecos inertes;* tampoco es pura superficialidad exotista o sensualista; ni, menos todavía, un mero juego de sonidos musicales. ¿Cómo negar en el mejor Darío, pues, la *honda palpitación del espíritu?*

Perdóneme el lector la digresión ocasionada por la transcripción de las más definitivas palabras que Antonio Machado escribió jamás sobre el movimiento modernista. De distinta índole, pero en el fondo muy parecidos, son los igualmente ponderados conceptos expuestos por Manuel Machado en *La guerra literaria,* cuyas primeras páginas (págs. 17-38) me conciernen en este momento. En su conferencia «Los poetas de hoy», leída hacia 1910 ó 1911, afirma que va a hablar como testigo de la época, sin erudición y escasa doctrina; él mismo ha luchado junto a otros compañeros generacionales por un ideal artístico destinado a romper con lo viejo y lo rutinario de «la tierra del no pensar y del no saber (pág. 23)». En términos nada halagüeños, alude a la mentalidad española y a la vida inculta durante las postrimerías del siglo XIX. Y a pesar de todo, allí mismo escribe: «Es indudable que una notable floración poética ha tenido lugar en España en lo que va de siglo y que su germinación comenzó a raíz de los desastres políticos y militares con que despedimos al pasado (págs. 18-19).

En medio de la asfixia intelectual, como es sabido, se multiplicaban las burlas agresivas contra las nuevas tendencias literarias (son elocuentes, por ejemplo, los

[8] RICARDO GULLÓN: «Machado reza por Darío», *La invención del 98 y otros ensayos* (Madrid, 1969), págs. 33-36.

textos publicados en el concurso de *Gente vieja,* durante los años de 1902 y 1903); pero «conjuntamente a esta labor de rebeldía, de ataque y de demolición, la juventud poética española realizaba su obra generosa de pura Poesía, sin más interés que el del arte ni más concupiscencia que la de la gloria (pág. 27)». Habla a continuación el conferenciante de los noveles escritores y de sus revistas, unidos todos por el amor al arte. Los afanes de renacimiento habían triunfado, señaladamente por la obra renovadora, en todos los géneros, de un selecto grupo de escritores dignos de colocarse frente a los mejores de Europa (pág. 30).

Un poco más adelante, Manuel Machado lanza, no sin escrúpulos, su ya conocida definición del modernismo, aunque con la salvedad hecha de que él mismo no puede explicarlo muy satisfactoriamente. La confusión se debe, en gran parte, a que el término significa una cosa distinta según quien lo utilice. Machado escribe:

> El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativo, no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. No hay que asustarse de esta palabra pronunciada en su único sentido posible. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos, pero entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas...
>
> Las viejas disciplinas, los dogmatismos estéticos que venían rigiendo, las manidas escuelas literarias poéticas, las estrecheces académicas y los cánones de preceptiva moral, todo eso fue lo que cayó arrollado a las primeras de cambio (pág. 32).

A su juicio, éstos son los conceptos claves: forma (externa e interna), anarquía y nueva libertad. Es lógico por ello que insista de inmediato en el personalismo modernista: «el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad (pág. 33)»; con su triunfo se consigue el acabamiento de las escuelas porque el modernismo consiste en «... dar a los demás las sensaciones de lo bello, real o fantástico, a través del propio temperamento cultivado y exquisito». «De modo que para ser artista —se concluye— basta con saber ser uno mismo *(Ibídem)»,* de acuerdo con la admonición tantas veces emitida por Rubén. Tampoco niega Manuel Machado que los poetas españoles necesariamente aceptaran lo bueno y lo útil de las literaturas extranjeras; de ahí que haya en ellos parnasianismo, simbolismo y otros *ismos* europeos *(Ibídem).* Después de un par de páginas en que se precisan algunas de las nuevas libertades formales logradas por los jóvenes poetas, Machado agrega un párrafo medular, que merece tenerse en cuenta:

> He dicho que el modernismo no existe ya, y nada más cierto, en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima; fertilizado el lenguaje con savia nueva, se trataba y se trata ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. La personalidad de cada uno de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela, secta ni tendencia (pág. 36).

El conferenciante se niega a formular un juicio crítico de sus compañeros, limitándose a la lectura de un poema representativo del temperamento de cada uno.

Y por haber abierto el presente apartado con un texto de Antonio Machado, no estaría mal cerrarlo con una frase breve referida al mismo e incluida en la conferencia que glosamos: «... Finalmente, Antonio Machado, de quien ser el hermano mayor no me impedirá decir que lo tengo por el más fuerte y hondo poeta español, trabaja para simplificar la forma hasta lo lapidario y lo popular (pág. 37)».

Otros textos de Machado sobre el modernismo (1901-1904)

Habiendo partido de los dos escritos de los hermanos Machado que acabo de citar, quisiera ahora limitarme a recordar otras páginas de Manuel menos conocidas, por haber quedado sin recoger de los periódicos y revistas en que aparecieron. Hay, sin duda, otros textos ocasionales que no conozco, que tendrían también pleno derecho a ser estudiados en el presente trabajo.

La primera nueva aportación de Manuel Machado al tema que nos ocupa es el artículo apenas recordado titulado «El modernismo y la ropa vieja», que se publicó en la revista *Juventud* (núm. 1, 1 de octubre de 1901). Se trata de un texto fuertemente satírico, en el cual se burla el autor de lo que denomina el espíritu manchego y cerrado de España, que impide naturalmente la importación de toda novedad. A su regreso a España, ha visto que todo continúa lo mismo y que nada ha cambiado («Sí, todo está igual: tan feo, tan pobre y tan triste»). Pero la suprema ironía es que se hable de *modernismo,* donde nada hay moderno («Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende») y la novedad constituye en España un anatema horroroso. Hasta lo que llega de París es importado, dice, en carreta, con lo cual pierde en el camino toda huella de novedad. Esa aversión a todo lo nuevo abarca la vida nacional en su totalidad: «El que no se aviene al reposado andar de la tortuga nacional, está divertido. En política le llamarán visionario; en el terreno social, desmoralizador, y en arte, modernista.»

Se tiene, pues, en España una vaga noción de Europa, pero la ropa que va llegando poco a poco de fuera la gente la encuentra demasiado nueva para sus gustos. Tras algunas alusiones a Eusebio Blanco, que se había indignado por unos versos dislocados, y a Mariano de Cavia, cuya sonrisa protectora recomienda que se deje en paz a los jóvenes innovadores, Manuel Machado vuelve a la carga. En contraste con ese generalizado retraso en la aceptación de las novísimas tendencias literarias, exalta a París, «donde no hay prevención contra la ropa nueva». Señala cómo varias escuelas y sistemas artísticos han logrado pleno desarrollo en Europa y producido ya sus frutos. Fueron escuchados y amados los nuevos. En la poesía, menciona a Mallarmé —quien hace del misterio el secreto del arte—, a los parnasianos (Leconte, Heredia), que buscan una «poesía esculpida en mármol», y siempre a Verlaine, el «inimitable». Machado prosigue:

> La novísima escuela estética que funda la moral en lo bello. Los llamados decadentes. Los pintores de impresión como Manet. Los filósofos del color; Puvis de Chavannes, el gran maestro con su pintura del alma... Y tantos otros matices, porque el matiz es la característica de nuestro mundo artístico. Mil más... Claro que no vamos

a explicar un curso de literatura contemporánea a esa gente que ladra, y a quien había que enseñar primero a leer y luego a enterarse. Por lo demás, ya ellos se han librado de tales trabajos, inventando su palabreja elástica de *modernismo*... *Modernismo* es el nombre del gazpacho mental de que están indigestos los más aprovechaditos...

Ha llegado el momento —el autor finge estar hablando con Cavia— de revelar el secreto y aclarar las cosas. En una palabra, de *enterarse*. Tres son las acusaciones fundamentales que suelen lanzarse contra los nuevos poetas: buscar sus fuentes de inspiración en el extranjero, aprovechar los elementos clásicos o medievales y dejar en olvido ingrato a los viejos sagrados. Sin embargo, a pesar del espíritu ropavejero opuesto al cosmopolitismo parisiense, muchos escritores españoles se habían vestido antes la ropa nueva de fuera, frente a la tradición imperante e impermeable. Cita el caso de Moratín, y otro tanto podría decirse de los románticos peninsulares que también se vistieron a la moda. Pasa luego a hablar Machado de la generación inmediatamente anterior a la suya («quizá la más estéril, vacía e insípida de todos los tiempos»), que no estuvo menos influida a su vez por lo extranjero. De ahí que los viejos de aquel momento —estamos en 1901— tampoco puedan presumir de castizos: «Oh, espíritu manchego, enemigo de la novedad, tú pasarás por todo lo nuevo... cuando ya esté viejo e inservible.» De esa condena general se salva un solo escritor: Zorrilla, calificado de «gran poeta».

Manuel Machado, al referirse por último, en términos directos, a su propia generación (menciona con el nombre solamente a Rusiñol, Benavente, Darío y Unamuno), se queja de la falta de una figura completa en el grupo, aun cuando reconozca su gran valor y la calidad de su trabajo. Pero de nuevo señala, en tan interesante escrito, el círculo vicioso:

> ... la mayoría gusta del paso tardo y descansado, por el cual dentro de veinte años tragará todo lo que hoy se le resiste, girará en torno de los soles a quienes hoy ladra, erigirá en dogma los axiomas artísticos que hoy les parecen disparates... y que probablemente lo serán entonces; se pondrá, en fin, la ropa nueva de hace diez años y venerará a sus académicos *liliales* y *decadentes*. Por fortuna, habrá entonces también nuevos *modernistas* a quienes se ladrará en nombre de los de hoy, con el espíritu manchego. Y los que estén en el secreto seguirán sonriendo... Porque al cabo tiene razón la Academia.

Como se habrá percibido, un tono, entre irónico y zumbón, matiza la expresión de su diagnóstico de los tiempos. Modernismo y modernista: «La palabreja es deliciosa. Representa sencillamente el último gruñido de la rutina contra los pobres y desmedrados innovadores.»

También merece tenerse en cuenta aquí, no obstante su evidente actitud negativa y hasta beligerante, otro breve escrito posterior de Machado, publicado con el título de «Eso del modernismo...» en el diario madrileño *El País* (20 de mayo de 1903) [9]. Comienza señalando que la palabreja le repugna, y que se ha negado por ello a tomar

---

[9] Debo a la gentileza de mi colega y amigo Carlos García Barrón la copia del texto en cuestión, y les doy mis más expresivas gracias.

parte en las disputas sobre tan trillado asunto: «... no es palabra, porque la palabra expresa una idea, y modernismo expresa una falta absoluta de ideas lastimosísima». A su juicio, el modernismo es:

... todo lo que se ignora en España (aun por los mismos escritores) de una porción de tendencias, sectas, escuelas, orientaciones literarias, nacidas paralelamente o un poco después del llamado naturalismo de Zola y su pléyade, que era la última novedad que habían tragado nuestros compatriotas.

Es consecuente. Y así, no sólo ataca a los del Ateneo —«centro de corrupción intelectual del país»—, sino en principio a todos los dogmatismos y al exclusivismo de ambos lados. Rechaza, pues, todo criterio cerrado. Vuelve además a referirse a Francia y a sus agrupaciones artísticas, incomprensibles para los españoles, a la vez que al naturalismo, considerado como una gran novedad por los conservadores del Ateneo:

... entró (el naturalismo) con mil dificultades y entre una lluvia de vituperios; pero entró al cabo con toda su masa, y hoy se excomunica a los demás en nombre del buen Zola. Pero hete aquí, que con tendencias a una completa anarquía, la literatura y el arte en Europa se subdivide, ramifica y complica más. Nacen nuevas escuelas y nuevos nombres (muchos de ellos inventados para el medro personal de un solo individuo, ardides de la lucha). Aparecen parnasianos y simbolistas, satanistas, estetas, humanistas con la balumba de prerrafaélicos, milenarios, etcétera.

Con todo ese florecimiento literario extranjero, los aturdidos y mal informados españoles no se dan cuenta de lo que Machado considera el principio general del arte moderno:

... se hace personal y anárquico por consecuencia, perfectamente anárquico, porque no necesita formas de gobierno ni recetas universales. Y en nuestro afán de agrupar para dogmatizar, confundimos y rebajamos todas estas tendencias nuevas bajo el odioso mote de modernismo, y en seguida, a pelearse como salvajes o inquisidores con los señores del margen y a ver quién lleva el gato al agua.

Se cierra esa nota combativa con una admonición, por cierto muy saludable: «enterarnos todos y escoger cada uno de lo nuevo lo que mejor le estuviera para el desarrollo de su arte»; haciéndole así, «pareceríamos más serio (sic) y discutiríamos luego que tuviésemos algo que discutir».

Enrique Gómez Carrillo, íntimo y fiel amigo de Manuel Machado, se encarga por primera vez, en 1903, se la sección permanente «Lettres espagnoles» del *Mercure de France* (vol. 48, noviembre de 1903, págs. 546-551). En su colaboración inicial habla, naturalmente, en términos generales del escenario literario español; o, mejor dicho, de lo que se sabe en Francia de la actividad artística en el país vecino. Como era previsible, el tema que más le ocupa a Gómez Carrillo en aquellas crónicas literarias es la nueva literatura peninsular. No era ese el lugar más apropiado, según anota el cronista, para referirse a los conocimientos limitados que los franceses tenían de la literatura española, pero alude a lo que él llama la España vieja representada por

Pereda-Pardo Bazán-Menéndez Pelayo, una trinidad que ya no tiene entonces más prestigio que el grupo Coppée-Lemaître-Brunetière en Francia. Pero frente a aquella España vieja se levanta otra:

> ... une nouvelle Espagne toute européene, toute internationale, et il faut être aveugle pour ne point la voir. Quant à l'aimer, ou ne pas l'aimer, c'est une autre affaire. Les amoureux de la légende catholique, les hommes des cathédrales, les rêveurs de vieux rêves doivent la détester (pág. 549).

En el mismo lugar, también cita Gómez Carrillo con alguna extensión un texto de Manuel Ugarte, en que habla de las fuentes francesas que tanto habían contribuido a modernizar las letras españolas y de la prioridad de los escritores hispanoamericanos en la renovación lingüística (págs. 549-550). De completo acuerdo con su colega, nuestro cronista reconoce una profunda evolución en la lengua literaria: «... L'Espagnol qui pendant tout le siècle passé n'a voulu reconnaître que deux qualités: la correction et l'élocuence, commence déjà à voir qu'il y a plus et qu'il y a mieux dans une belle page (pág. 550)». Y en la breve nómina de escritores que están revolucionando la lengua figura naturalmente el nombre de Manuel Machado, junto con los de Valle-Inclán y Darío. Parece que aquellas palabras de Gómez Carrillo sobre la España joven tuvieron en la prensa madrileña alguna resonancia, porque en su crónica (vol. 51, septiembre de 1904, págs. 834-839) alude a ese hecho, y reproduce en traducción sendos textos de Unamuno y Ortega sobre la juventud (págs. 834-836), así como el elogio escrito por Darío de una obra de Juan Ramón Jiménez (pág. 837) [10].

Aunque no sea mi intención resumir y reseñar el contenido de aquellas colaboraciones de Gómez Carrillo en el *Mercure de France,* que continuaron hasta 1907, hay una que me interesa de modo especial dentro del contexto del tema de Manuel Machado y el modernismo. Se trata de la que corresponde al volumen cincuenta (abril-junio de 1904, págs. 270-276); en ella prosigue la encuesta sobre la nueva literatura española, con las respuestas de Rueda, Nogales, Angel Guerra y, por fin, Manuel Machado (págs. 275-276). Recuerda Gómez Carrillo que Unamuno había expresado ya, en nombre de los profesores, sus ideas pesimistas; pero ahora son unos escritores jóvenes los que manifiestan su entusiasmo y su esperanza («Ils son du reste les plus qualifiés pour prendre la parole, en ces débats», pág. 270). Sería excesivo resumir las respuestas de esos escritores; me limitaré a señalar que Manuel Machado, a quien Gómez Carrillo presenta como uno de los jóvenes entusiastas y redactor de *Helios,* afirma que ya no existe —en 1904— la hostilidad anterior contra los innovadores en el arte: «On n'excommunie plus personne au nom de l'Académie et des classiques (pág. 275)». Según Machado, los jóvenes, por la calidad de sus realizaciones artísticas, despiertan actualmente en España la atención que merecen. Ha habido, pues, en poco tiempo, un gran progreso en el público, y el autor de *Alma* afirma que pocos protestan en nombre de lo castizo. Añade también, y ahora con cierto optimismo:

---

[10] Gómez Carrillo traduce al francés para el *Mercure de France* (Vol. 58, diciembre de 1905, págs. 467-470) el texto de Darío sobre la poesía española contemporánea [Rubén Darío, *Obras completas,* I (Madrid, 1950), págs. 413-420] y recoge, un año después en su crónica (1906, págs. 307-310) los juicios del poeta nicaragüense sobre los novelistas y prosistas españoles.

... l'art est aujourd'hui quelque peu universel ou pour mieux dire quelque peu personnel, ce qui est la grande forme de l'universalité.

La jeunesse qui a commencé a proclamer le modernisme a accompli cet acte louable de rompre avec toutes les antiquités.

Encore que beaucoup sont tombés dans la grande bataille, un nouveau champ s'est ouvert et à toutes les hauteurs flotte le drapeau de la conquête *(Ibidem)*.

Advertido el triunfo del modernismo y mencionados algunos nombres de la nueva generación de escritores —entre otros ahora los nombres de Martínez Ruiz y Baroja— Manuel Machado señala algo muy significativo: el progreso lingüístico. A su juicio nunca ha habido un interés semejante por la lengua:

... Les idées et les sentiments modernes ont surpris la vieille langue espagnole ankylosée dans les compartiments du dictionnaire et dans les pompeux modèles classiques. Il était nécessaire de penser en français au moins pour penser avec actualité parce que le castillan dormait et refusait les expressions.

Les nouveaux écrivains s'efforcent, par-dessus tout, de donner à cette langue vieille une force nouvelle, de la réveiller, de lui donner de la vie, des formes et une netteté conformes à l'actualité... (pág. 276).

Me parece un acierto el insistir en que la lengua española había despertado, para alcanzar una recién descubierta actualidad alejada de los viejos modelos clásicos. Y así Machado puede concluir su texto con las siguientes palabras entusiastas: «On le voit, la note générale est l'agitation et l'optimisme, et je me plais à le faire constater, moi qui ne suis pas un professionnel de la litérature, mais un amateur profondément amoureux des belles-lettres *(Ibidem)* [11].

Un último texto (1907)

En el presente recorrido, quisiera llamar también la atención sobre un escrito final de Manuel Machado, publicado en la flamante revista *El nuevo mercurio* del mismo Gómez Carrillo, cuyo primer número apareció en enero de 1907 y que alcanzó hasta el número doce, en diciembre de aquel mismo año, con un total de mil cuatrocientas cuarenta páginas. En la segunda entrega (febrero de 1907, págs. 123-124), la dirección estableció las bases de una *enquête* sobre el tema del modernismo, dirigida «A los escritores de España y de América» [12]. Entre los distinguidos escritores que respondieron a aquella figura el nombre de Manuel Machado, cuya contestación aparece en el número tres (marzo de 1907, págs. 337-340) [13]. Veamos con cierto detenimiento sus

[11] No tengo datos sobre la procedencia de ese testimonio de Manuel Machado. Es posible que se trate de una carta personal dirigida a Gómez Carrillo; tal vez de un texto copiado de algún periódico o revista del tiempo.

[12] Se reproducen en el excelente trabajo de Donald F. Fogelquist, «Enrique Gómez Carrillo», *Españoles de América y americanos de España* (Madrid, 1968), pág. 163, y, en el mismo lugar, se ofrecen además algunas breves precisiones sobre el contenido de tan importante revista (págs. 160-166).

[13] Cabe señalar que en su última colaboración «Lettres espagnoles» en el *Mercure de France* (vol. 67, mayo de 1907, págs. 167-172) Gómez Carrillo transcribe algunas de las primeras respuestas a la encuesta

juicios sobre el modernismo, sin olvidar que han transcurrido algunos años desde las opiniones antes emitidas que aquí he recogido [14].

Una vez más, insiste en que la anarquía es el rasgo más permanente y definitivo del modernismo. Lo que vincula a todos esos escritores —si es que tienen algo de común— es el individualismo y el empeño de no parecerse a los demás. Admite, no obstante, que los más fuertes inevitablemente tienen sus imitadores (incluso de Gómez

---

que él, como editor, había abierto en su propio *Mercurio* (las de Emilia Pardo Bazán, Manuel Machado y Manuel Ugarte).

[14] En la sección permanente «Variedades y Revista de Revistas y de Periódicos», aparece en el número 5 (mayo de 1907, págs. 590-593) un comentario anónimo titulado «El modernismo según Manuel Machado». Es un documento curiosísimo: a veces se utilizan las mismas e idénticas palabras empleadas antes por Manuel Machado, al mismo tiempo que se le contradice en forma rotunda. Se trata de un comentario fuertemente satírico y bastante agresivo, dirigido a la crítica que no ha sabido definir y caracterizar el modernismo. Con ciertas reservas, hasta cierto punto inexplicables, reproduzco algunos fragmentos textuales que me parecen pertinentes: «Toda crítica española, sea cual fuese su asunto, y con especialidad la literatura, se compone de dos grandes fases o períodos. El primero: *Antes de enterarse*. El segundo, *Después de no haberse enterado,* ... (pág. 590). Entendíase por modernismo... todo lo que no se entendía, y la absurda palabreja —que hizo suerte porque al fin expresaba la vaga noción de novedad de aquel gazpacho de cosas que la gente tenía en la cabeza— empezó siendo una especie de arma arrojadiza o pedrusco agresivo, con que se lapidaba a los escritores y artistas jóvenes que se apartaban de la ortodoxia clásica en cualquier cosa o sentido que fuese (pág. 591)».

El autor se queja de que nadie se hubiese tomado la molestia de estudiar a fondo las distintas tendencias, y vuelve a afirmar que el vulgo vociferaba contra las novedades importadas. Además, la crítica, en su primer período, el de *antes de enterarse,* aullaba contra el arte nuevo, desde Darío a Jiménez, Rusiñol a Regoyos, «... Pero ni en España siquiera pasa el tiempo en balde. El buen público, que a falta de otras lumbreras goza de cierto buen sentido providencial que lo lleva a tientas hacia adelante y, cuando no, sabe imponer su gusto por riñones, fue reconciliándose poco a poco con el condenado modernismo (que ya había perdido su vitanda novedad). En cuatro o cinco años ha ido pasando a sonreírle, a aprobarlo, a aplaudirlo, y, finalmente, a ponerlo de moda en contra de toda otra cosa... corearon [los críticos] otra vez a la voz pública en el nuevo tono. Eso sí, nada de estudiar tampoco la cuestión, nada de depurar, ahora que el tiempo se lo daba hecho, lo que había de sustancia en el endiablado piso del modernismo. Y nada de apear el mote. La palabreja se trocó únicamente de dicterio en dictado cariñoso, de piedra en confite y continúa arrojándose a diestro y siniestro con el mismo tino de antes...» Y así se había llegado a la segunda fase crítica: *Después de no haberse enterado.*

Aun cuando Machado afirmara que realmente no existía ya el modernismo, nuestro comentarista anónimo manifiesta: «...ya no es hora de acabar con el mote de un modo radical, porque... a decir toda la verdad, el *Modernismo* existe y, con todo lo dicho, ¡hay modernistas! Los ha creado la boga, el ambiente turbio de incomprensión y novelería, el publicote con su vocerío y los críticos con su silencio. Existen los modernistas, y son los que, enamorados sin discernimiento de lo nuevo, tienen en la cabeza el mismo gazpacho de novedades y exotismos que la masa popular, inconscientemenre snobs, que hoy fusilan a D'Annunzio, mañana a Darío y pasado a Heredia en la inocente idea de ser raros o modernos, cueste lo que cueste (pág. 592)». Según el autor de esa página, no otros son los eternos contemporáneos, cuya evolución «sería admirable si fuera acompañada de obras. Desgraciadamente hay que creerles bajo su palabra. Son, sin embargo, verdaderos modernistas de hoy y de mañana. Y jóvenes, hasta que se mueran... (pág. 593)».

El articulista termina su trabajo con la afirmación de que no propone deshacer el lío, porque no tiene ganas ni es crítico, careciendo además de la capacidad de convertir sus ideas en opiniones, siempre distintas al día siguiente. Por último, escribe: «Yo me dedico a escribir mis versos y mis prosas lo mejor que puedo», para concluir, como Manuel Machado, con las mismas palabras dichas por Guerrita a cierto espada: «Toree usted con el suyo [el capote], que el mío es de seda».

Carrillo dice que ha influido poderosamente en los cronistas españoles y hasta en no pocos poetas, pág. 337). El modernismo no es una escuela, desde luego, aunque todos sus poetas rompieron con la vieja retórica. En opinión de Machado, la literatura moderna se caracteriza por una nota cada vez más personal y más íntima; la máxima preocupación de todos pareció ser la creación de un estilo individual. Esta actitud —admite Machado— puede conducir a la extravagancia, al mismo tiempo que él reafirma que el ideal, afortunadamente, no está ya en parecerse a los buenos modelos del pasado. Reconoce asimismo la declinación de la prosa castellana en las generaciones siguientes al apogeo admirable logrado por Quevedo y Hurtado («nunca se había escrito peor en España que hace diez años», *Ibídem),* y, con palabras que debieron de halagar mucho al vanidoso Gómez Carrillo, manifiesta Machado:

> ... Las primeras crónicas y novelas de usted que se leyeron en Madrid fueron la revelación de un nuevo florecimiento de la lengua. Agil, suelta, alada la prosa de usted, mostró a estas gentes que el castellano puede saltar y correr, fluido y ligero, en frases admirablemente rítmicas y dulces, libre de la herrumbre clásica conforme a nuevos estados de espíritu y modernas cerebraciones. Fue usted el primero y muchos le han seguido; los unos al pie de la letra, otros sin copiarle; todos admirándole (pág. 338).

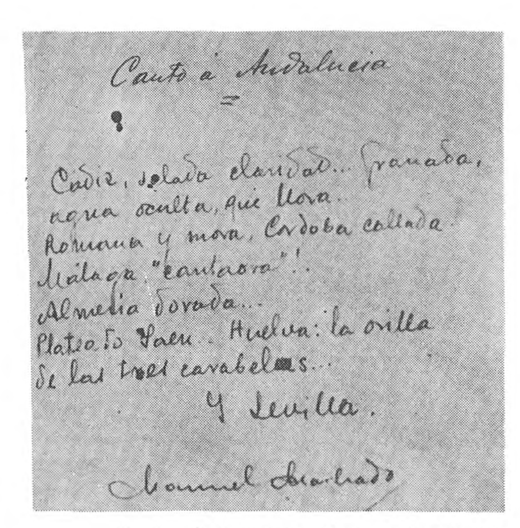
En sus páginas críticas Machado solía mencionar, entre los nuevos, al pintor y escritor Rusiñol, y ahora añade el inesperado nombre de Silverio Lanza («un epicúreo y un cínico», pág. 338). Y de esos juicios merece la pena transcribir la breve semblanza que se hace aquí de Unamuno, uno de los tempranos comentaristas de la obra de Machado: «Y la más exaltada e inquietante entre nuestros pensadores, la de Miguel Unamuno, que ha impreso su sello a multitud de espíritus, rara mezcla de naturalidad y paradojismo, de misticismo y práctica de la realidad, de fervor y de escepticismo, único en España, y tan absolutamente español, sin embargo *(Ibídem)».*

Para imponerse —afirma nuestro autor— los poetas nuevos tuvieron que luchar con más empeño. Machado no deja de tener en cuenta la muy saludable influencia de Francia y de América, aunque sí hubo parnasianos y simbolistas en la península, pero los más poderosos entre los españoles lograron mantener íntegra su personalidad creadora en su triunfo sobre la codificación estética. Habla luego de una serie de poetas modernistas, señalando de manera escueta sus más distinguidos méritos: Darío («ha tomado aquí cartas de naturaleza. Maestro de la forma se le reconoce por todos. Por lo demás, él ha sido el gran importador de la poesía europea a la lengua castellana y tiene no pocos imitadores», pág. 339), Villaespesa, Juan Ramón, Marquina (a quien dedica elogios desmesurados y sorprendentes [15]), Pérez de Ayala y, finalmente, otros

---

[15] En su ya citado *Día por Día de mi calendario* (sábado, 18 de mayo), Machado se refiere a la conmemoración en el Ateneo del aniversario de la muerte de Darío. En el acto intervinieron el poeta mexicano Francisco A. de Icaza, quien «trazó de mano maestra la semblanza del vate inmortal», y Eduardo Marquina («nuestro gran Marquina»), que hizo una admirable lectura de «...escogidos trozos del maestro, interpolados de comentarios críticos prodigiosamente comprensivos, ungidos de sentimiento y poesía». Finaliza esa breve entrada del día 18 con las siguientes emocionadas palabras: «Como el caracol marino —que guarda el suspiro enorme del Océano—, así la sala del Ateneo parecía vibrar de la armonía de las




Canto a Andalucía

Cádiz, salada claridad... Granada,
agua oculta, que llora.
Romana y mora, Córdoba callada.
Málaga "cantaora"!
Almería dorada...
Plateado Jaen... Huelva: la orilla
de las tres carabelas...
Y Sevilla.

Manuel Machado

Manuscrito de su poema «Canto a Andalucía».

El poeta en su juventud, cuando en París conoció a Rubén Darío.

de menor categoría. Interesa copiar otro juicio sobre su hermano: «De Antonio Machado diré lo que dicen sin quitar ni añadir palabra. "Es el poeta predilecto, el más profundo y el más tierno. El encanto de la forma, al par cadenciosa y correcta, no roba nunca interés al fondo lleno de sentimiento y de naturaleza palpitante y viva"», y luego, refiriéndose directamente a su propia persona, una sola palabra, con los característicos puntos suspensivos: «Yo...» (pág. 340).

Unas últimas palabras

Al conocer las opiniones de Manuel Machado sobre la siempre disputada cuestión del modernismo y verlas con la perspectiva de unos setenta y cinco años, el lector

estrofas de Rubén, y, a veces, "la voz que no oiremos más", parecía resonar en nuestros oídos y adentrársenos en el alma por los misteriosos hilos de sus versos divinos...» Edición citada, pág. 192.

[16] Cuando habla Machado de la poesía de Antonio Andión [*«Nieve, sol y tomillo (Primera obra del poeta Antonio Andión», La guerra literaria,* págs. 87-92] escribe: «Poeta de hoy, y sobre todo de mañana, Andión no es modernista. Andión es moderno en el gran sentido de la palabra; es decir, independientemente de lo viejo... y de lo nuevo. Trata sencillamente de ser "él mismo", y se busca y se persigue, no a través de los libros ni de los aplausos del vulgo, sino ante el espejo de su propia vida y de la naturaleza que se ofrece a sus ojos... (pág. 92)».

moderno se da cuenta de que fue un inteligente e informado testigo, que vivió durante una época especialmente fecunda para el desarrollo de las letras hispánicas. Pertenecía, desde luego, al grupo militante de jóvenes escritores, y sus juicios, emitidos muchos de ellos al calor de los tiempos, reflejan sin duda aquellos momentos de crisis literaria y social. A pesar de una actitud a veces agresiva, a la cual se añaden los normales prejuicios respecto a la literatura inmediatamente anterior, sus palabras carecen, en general, de los fuertes dogmatismos de quien ha vivido las querellas artísticas de aquel período caldeado. Machado percibe de modo acertado el modernismo desde una perspectiva amplia y en sus vertientes más significativas. Es para él un movimiento estético, renovador e inconoclasta, caracterizado de manera especial por el individualismo y la más absoluta anarquía artística de sus exponentes. Sus insistencias son consecuentes. Llega el modernismo, no sin tener que luchar contra un ambiente cerrado y restringido, a imponerse sobre una retórica momificada y formalmente inmovilizada. Todo renacimiento implica, como suele decirse, una fuente extranjera, y no deja de reconocer Machado la pretendida universalidad del movimiento modernista. Quizá sea redundante y perogrullesco el decir, al dar término a esta nota, que el modernismo ha sido un paso necesario, no del todo olvidado, en la evolución artística de las letras hispánicas, y que se mantiene vivo, tanto en América como en España, a través de sucesivas generaciones consagradas precisamente a la superación de ciertas superficialidades que un espíritu miope tiende siempre a asociar con aquel punto de arranque que fue el modernismo. Una vez más, las claves fundamentales que definen nuevas actitudes ante el mundo y el arte en los albores del siglo: anarquía e individualismo, preocupación por la forma (externa e interna) y una actualidad que le permita al poeta romper con los códigos y abrirse a la universalidad [17].

ALLEN W. PHILLIPS
1121 Portesuello Avenue
SANTA BARBARA, Cali. 93105 (USA)

[17] Escrito ya el presente artículo, he leído el excelente y novedoso libro de Francisco López Estrada: *Los «primitivos» de Manuel y Antonio Machado* (Madrid, 1977). El capítulo que más conexión tiene con nuestro presente estudio es el VII («El modernismo y el 98 en relación con la concepción poética de los primitivos», págs. 119-156), y en él se comentan, de modo acertado, algunos textos aquí incluidos (notablemnete «Los poetas de hoy», la conferencia inicial de *La guerra literaria,* «El 98 y yo. Para alusiones», y hasta recoge del libro de Brotherston *Manuel Machado.*

Notas

La literatura en su marco antropológico *

Si aceptamos, como Karl Mannheim [1], que la asunción de las sucesivas rejillas interpretativas del mundo, deriva del esfuerzo humano para definirse respecto a los abosolutos que los hombres creen que rigen su circunstancia histórica, puede aceptarse con él que la constitución de las sociedades masivas en el XIX haya auspiciado la emergencia de las categorías sociológicas que, a pesar de sus antecedentes, recién entonces comienzan su sistemática fundamentación. La obra pionera de Comte y Spencer, así como su rápida adaptación a los estudios literarios por Hipólito Taine (aunque parece mayor la influencia sobre él de la *History of Civilization in England* de Henry Thomas Bucle), establecen ese nuevo marco dentro del cual circunscribir los fenómenos históricos, el cual ya en 1895 razona su autónoma metodología en el capital libro de Emile Durkheim sobre las reglas del método sociológico, fecha en que se han impuesto las inferencias sociológicas del pensamiento de Marx y está produciéndose la obra de Max Weber y de Vilfredo Pareto.

La violenta expansión de la sociología abarcó desde el comienzo a los estudios literarios, aunque éstos recogieron conjuntamente tradiciones románticas (y conservadoras) fijadas por Louis de Bonald y la verbosa Mme. de Stäel, dentro del medio francés regido por el caudillismo de Hugo y de Zola, pero también por los entonces exitosos, y hoy olvidados, Frederic le Play y Gustave le Bon. Un conjunto heteróclito, confuso y contradictorio que fue recibido en América Latina como la bandera de la liberación, por parte de los escritores que seguían cumpliendo con todas las funciones intelectuales existentes (abogados, sociólogos, educadores, poetas, políticos) y a quienes las condiciones culturales procedentes de los tiempos coloniales volvían especialmente adeptos a las categorías sociológicas. Aunque con antecedentes notorios desde la que Salvador Giner [2] ha llamado la «fase presociológica» del pensamiento hispanoamericano, donde no puede faltar la maciza aportación de Sarmiento, sería la década del ochenta la que fundaría la sociología, gracias a la década educativa dominicana (1879-1889) de Eugenio María de Hostos, cuando dicta las lecciones que habrán de constituir su póstumo *Tratado de sociología* (1904) y publica su *Moral social* en 1888. De ese mismo año es la primera historia literaria del continente francamente informada por el pensamiento sociológico europeo, la *Historia da Literatura Brasileira*

---

* Comunicación leída en las Segundas Jornadas de Sociología de la Literatura, celebradas en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (16 al 18 de noviembre de 1983). Se trata del último ensayo de Angel Rama, que publicamos por gentileza de Orlando Carreño, coordinador de dichas jornadas *(N. de R.)*.

1 «El problema de la *intelligentsia*» en *Ensayos de Sociología de la cultura*, Madrid, Aguilar, 1957.

2 GINÉR SALVADOR: «El pensamiento sociológico de Eugenio María de Hostos», en *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico*, VII, 3, septiembre 1963, pág. 218.

de Sílvio Romero (1851-1914) que por irritante que hoy nos parezca no deja de seguir testimoniando las primeras percepciones originales para entender una singularidad americana y el primer robusto esfuerzo por estructurar autónomamente un *corpues* literario, es decir, *constituir una literatura.* Lo que sigue impresionando en Silvio Romero, aparte de su voraz conocimiento de las leyas y su descubrimiento de las literaturas populares desde 1879, es la imprudente desenvoltura de su teorización literaria, tan informada de la crítica europea de su tiempo, tan sincrética y acomodaticia para empalmar divergentes corrientes, tan apodíctica y beligerante en la estela de la famosa escuela «teuto-sergipana» de su maestro Tobías Barreto, tan latinoamericana al fin. Muchas veces reconstruyó sus años formativos con sus apasionados descubrimientos:

> Mais tarde, pouco mais tarde, as *Paroles de Philosophie Positive* de Littré, fizeram-me compreender que alguma coisa mais larga havia para inspirar os poetas —a filosofía—. Pelo mesmo tempo, a *História da Literatura Inglesa,* a *Filosofía da Arte na Grecia,* além dos volumesitos consagrados á arte na Italia e nos Países Baixos, da Taine, me tinham mostrado a larga estrada crítica firmada nas ciencias, peculiarmente a mesología, a filosofía, antropología, a etnografía, além das indispensáveis achegas psicológicas». «Em 1868 no Recife, já eu e meus amigos líamos Comte, Littré, Buckle, Taine, Max Muller, Renan, Vacherot». «Comte só foi largado por amor a Spencer, a Darwin, a Haeckel, a Büchner, a Vogt, a Molleschott, a Huxley» [3].

Aunque ni Arapite Junior ni José Veríssimo, mucho más atentos y comprensivos de los fenómenos literarios, le hayan seguido, la marca sociológica impresa por Romero dominaría por muchos años el panorama de los estudios literarios, no sólo en el Brasil, sino también en críticos como Alberto Zum Felde o Ricardo Rojas que muy probablemente lo leyeron. Como en la metáfora goetheana, de aquí parte un «hilo rojo» que bajo otros encuadres (nacionalista, social, marxista) recorre buena parte de la crítica literaria latinoamericana, y aun atraviesa la crítica estilística, psicológica o estructuralista, como una tesonera marca de fábrica del continente.

Esta renovación de los estudios literarios, esta espléndida modernización que habría de ser tan profícua en América Latina, no debe impedirnos observar sus insuficiencias y, sobre todo, las deformaciones que introdujo en la apreciación de las obras literarias. Fue muy evidente en la arrogante polémica con la cual Sílvio Romero pretendió en 1906 aniquilar el libro de Manoel Bonfim *A America Latina. Males de Origem,* seguramente uno de los mejores libros que se hayan escrito sobre el llamado subdesarrollo americano. El arsenal completo del pensamiento sociológico europeo fue puesto al servicio de esta tarea exterminadora, sin ninguna reticencia acerca de su certeza o aplicabilidad a un campo cultural distinto. Si para entonces ya se hubiera publicado el excelente libro de Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo (1955),* posiblemente se hubiera contado con razonables dudas acerca de la certidumbre de las teorías europeas, en especial en lo referente a América. Aún sin él, Sílvio Romero ya había sido capaz de enfrentarse a algunas conclusiones de la sociología europea, sobre

[3] CÁNDIDO ANTONIO: *O método de Silvio Romero,* Sao Paulo, Facultade de Filosofía, Ciencias e Letras da Universidade de Sao Paulo, Boletín núm. 266, 1963 (segunda edición).

todo cuando ellas ponían en entredicho su propia existencia, como fue el caso de la relación determinista clima-cultura que Buckle puso en circulación y Taine razonó en sus exámenes literarios. Debe ser anotado esto en honor de Sílvio Romero, pues diez años después ese fue el argumento que utilizó José Enrique Rodó para dictaminar que Rubén Darío no podía ser el poeta de América, pues, como dice con precisión, «ni para el mismo Taine, ni para Buckle, sería un hallazgo feliz el de tal personalidad en ambiente semejante» [4]. Medio siglo después, Juan Marinello, apelaba al testimonio de Rodó para reiterar la condena de Darío, sin apercibirse de que a base de tales argumentos, no sólo Darío desaparecía, sino el mismo Marinello, la isla de Cuba completa y, y buena parte del mundo, o sea, todas las zonas tropicales que para Buckle no podían producir culturas, a consecuencia de sus climas destructores de la vida intelectual.

Son, estos, traspiés que produce la servil aceptación del pensamiento de las metrópolis y debe recordarse que a la sociología francesa de la segunda mitad del XIX, le debemos el pesimismo de muchos libros, como el del mexicano Francisco Bulnes o el boliviano Alcides Arguedas, aplastados por las teorías racistas que descendían entusiasmadamente de la obra de Gobineau y eran instrumentadas por la Escuela Social de Le Bon, y que la mayoría de los intelectuales de la época se sintió cubierta de ignominia por pertenecer a pueblos mestizos, en que los blancos se habían mezclado con los negros o los indios, o por estar adscrita a la cultura del maíz o la yuca y no a la del trigo, o al menos del arroz. Un examen más atento de los libros de este tiempo de la irrupción sociológica leyeron los intelectuales latinoamericanos, de los errores que aportaban junto a las virtudes, podría contribuir a desarrollar en nosotros una cauta visión crítica del material contemporáneo con que nos abastecemos, pues, como es sabido, una de las apacibles locuras intelectuales es la subrepticia fe progresista, por la cual las últimas aportaciones son siempre las mejores, lo que opera como su opuesto simétrico, a saber, la fe indesarraigable en alguna verdad revelada a pesar de las modificaciones de la historia posterior.

Cuando recogí en un libro todos los escritos esparcidos que Rubén Darío consagró a un tema que lo aterraba, el onirismo, bajo un título suyo, *El mundo de los sueños* [5], me sorprendió que las interpretaciones que el autor dio en la serie que publicó de 1911 a 1914 correspondían a las más dispares fuentes literarias o psicológicas, pero nunca a la ciencia psicoanalítica en curso que en 1900 nos había dado la *Traumdeutung* freudiana. Concurrían a dar explicaciones teósofos, místicos, espiritistas, poetas, pero nunca los estudiosos de la sexualidad, del mismo modo, en la lectura de los libros europeos que hicieron nuestros primeros sociólogos literarios, nunca he encontrado un nombre clave, el de Edward Burnett Tylor (1832-1917) que ya en 1871 había publicado su revolucionario libro *Primitive Culture,* en 1881 daría a conocer su *Antropology,* y a quien debemos la primera definición de *cultura:* «That complex wholw which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilites

---

[4] RODO JOSÉ E.: *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra* (1899) en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1967, pág. 169.

[5] *El mundo de los sueños,* San Juan, Editorial Universitaria, 1973.

and habits acquired by man as member of society» [6]. Con él se abría el campo de la «antropología» social o «antropología cultural» que cubriría el XX y que sin perder sus conexiones con la sociología, respecto a la cual aparecía como la ciencia joven por excelencia, habría de atender a un territorio propio curiosamente encabalgado entre una base material (geografía, arqueología, objetos culturales) y un horizonte especulativo social. A eso apunta esta definción de la antropología proporcionada por Lévi-Strauss: «Elle a, si l'on peut dire, les pieds sur les sciencies naturelles; elle est adossée aux sciencies humaines; elle regarde vers les sciencies sociales» [7]. Situación híbrida y, por lo mismo, rica de consecuencias inventivas, sobre todo, respecto a los fenómenos literarios, porque esta ciencia nueva se formó para el estudio de sociedades ágrafas y sólo posteriormente extendió su estudio a sociedades complejas y modernas donde cabe un papel central a la escritura. De sus orígenes procede la atención superior concedida a la lengua que es, obviamente, la principal producción y la más colectiva de una cultura, a la que debemos la obra capital de Edward Sapir, viendo a las lenguas en la doble vertiente saussuriana, tal como no podía dejar de observarlo Lévi-Strauss al señalar en la antropología «le même souci de ne pas détacher les bases objetives de la langue, c'es-à-dire l'aspects *son,* de sa fonction signifiante, l'aspect *sens»* [8]. No ha mostrado la sociología la misma atención por las lenguas, y es posible que a ello le debamos la visible tendencia contenidista de la sociología de la literatura que le ha hecho interrogar con delectación a las novelas y a sus significados y mostrarse esquiva respecto a la poesía y, en general, a lo que representa y dice el sonido dentro de la literatura. Podría incluso aventurarse que a la sociología le cuesta mucho desprenderse de sus orígenes burgueses y que, en tanto sociología de la literatura, sigue oscuramente vinculada a sus fuentes: la prosificación de los géneros que acompañó su irrupción dominadora de clase sobre el horizonte de la historia en los siglo XVIII y XIX y que tanto peso ha conservado en los herederos marxistas, de Plejanov a Lukacs.

No son las vías, hallazgos, polémicas y frustraciones de la antropología nuestro aunto, sino su potencial contribución al mejor entendimiento de las literaturas de América Latina. En ésta ha sido menos estimada esa contribución que la de la sociología, a pesar de la estrecha intercomunicación de ambas diciplinas desde los libros de Durkheim hasta la renovada propuesta de una «sociology of culture» de Raymon Williams [9], retomando (y marxistizando) una vía alemana (Dilthey, Weber, Hauser).

Ambas disciplinas nacieron en el seno de metrópolis colonizadoras que fundaron vastos imperios universales mediante el desarrollo de poderosos instrumentos científicos y técnicos que legitimaron su orgullo civilizador, con los cuales sometieron a múltiples sociedades representativas de la «otredad» del mundo, cuya diferencia —marcada en un punto extremo por las «culturas primitivas»— interpretaron como

[6] *Primitive Culture* (1871), vol. I, pág. 1.

[7] *Anthropologie Structurale,* París, Plon, 1958, pág. 395.

[8] *Ibídem,* pág. 399.

[9] *The Sociology of Culture,* New York, Schocken Books, 1982. También *Problems in Materialism and Culture,* London, Verso Edition, 1980.

atraso respecto a su presupuesto «progreso». De ahí la filosofía evolucionista unilineal que dominó al pensamiento europeo del XIX de la teoría comtiana de los tres estadios de la antropología de Morgan sobre los tres períodos de la organización social, la que subyace tanto al darwinismo como al marxismo, y que llevó a los divulgadores sociológicos a proponer al mundo el modelo de sociedad europea y a justificar su acción imperial con un *corpus* doctrinario.

Así, al menos, fue vista desde la periferia latinoamericana en ese fin de siglo en que se incorporó al continente, cuando los intelectuales, por mayoría, descalificaron sus tradiciones y peculiaridades, tratando de canjearlas por las proposiciones importadas que sacralizaron. La primacía que concedieron a la línea etnocéntrica de la sociología, quizá explica el desinterés que manifestaron por la antropología inglesa (con raras excepciones, como las de la curiosidad intelectual de Varona) que basándose en la experiencia de la otredad, que desarrolló de modo específico como su campo propio que era comenzó a proponer lo contrario: el reconocimiento de la singularidad de las regiones nativas, la aceptación de sus diferencias con las metrópolis, la apreciación de las normas tradicionales que las regulaban, dentro de la tendencia «culturista» que impregnaría el pensamiento de Franz Boas y teorizaría Malinowski, y que en sus primeras expresiones no atrajo a los latinoamericanos que, presumiblemente, podrían verla entonces como una inferiorización de sus ambiciones, vista la tabla de valores que estaban manejando, de transformarse en sociedades europeas de pleno derecho.

Curiosamente, desdeñaban una primera aportación básica de la antropología: la afirmación de la legitimidad, independencia y autosuficiencia de cualquier cultura, que debía medirse de acuerdo a sus propios patrones y no ajustarse a los que regían otras culturas, en un relativismo cultural que se expresaría de muchos modos cuyas polémicas no interesan a nuestros propósitos, y la afirmación de la constitutiva organicidad que la sostiene y autentifica, criterios que tuvieron coherente sistematización en el librito de Lévi-Strauss, *Race et histoire* [10]. Se ha realzado la importancia de esta asunción con relación al racismo y, en general, a todo pensamiento etnocéntrico, y se lo podría hacer también respecto a las literaturas, colocándolas como corresponde en el centro activo de sus respectivas culturas, como sus expresiones orgánicas, inmersas en el complejo tejido de relaciones que despliegan a modo de un campo mucho más vasto y rico que el de la intertextualidad (Kristeva) y del cual se alimentan y al cual, al mismo tiempo, contribuyen como sistemas de significación del propio campo cultural. Si por una parte esto supone el enjuiciamiento de una literatura, a partir de los presupuestos que rigen a otra, de preferencia las de las metrópolis desarrolladas, tal como ha sido la norma, por la otra permitirá dar cabal cuenta de la pluralidad de formantes y de su específica funcionalidad, aceptando la presencia de fuerzas internas de larga data, de elaboraciones sincréticas originales y de tendencias que impregnan específicamente la vida social latinoamericana.

Creo que puede considerarse significativa la tendencia culturalista que singularizó las primeras aportaciones articuladas que se dieron en América en los años veinte y

[10] París, Unesco, 1952, ahora en *Anthropologie Structurale Deux*, París, Plon, 1973.

treinta de este siglo: la obra de Gilberto Freyre responde explícitamente a la lección de Franz Boas, a su igualitarismo que rechazó las categorías raciales. En el prólogo a la primera edición (1933) de *Casa Grande y Senazala,* dice Freyre: «En este criterio de diferenciación fundamental entre raza y cultura se afirma todo el plan de este libro» [11]. En cuanto al otro gran antropólogo de la época, el cubano Fernando Ortiz, es sabida su filiación en el funcionalismo de Malinowski, quien prologó su *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940), aunque no se le puede reducir a su dogmática [12], como lo demostró la original concepción de la «transculturización» que desarrolló Ortiz para reconocer el papel creativo de la sociedad mestizada latinoamericana en la invención cultural. Más recientemente, la misma orientación distinguió al peruano José María Arguedas, la cual le permitió distanciarse del sociologismo militante de Mariátegui y proponer una apreciación culturalista de las comunidades indias, en la que resuena la enseñanza de Werskovitz, y una valoración positiva de la transculturación mestiza.

Una segunda aportación básica de esta concepción antropológica culturalista, que ya está en la definición de Taylor pero sería cernida por Radcliffe Brown, y también se encuentra en el pensamiento de Mauss, es la que hoy llamaríamos una visión estructurada de las culturas, subrayando la estricta correlación de sus diversos términos (lengua, creencias, formas sociales, artes) en una dinámica fuertemente independiente. A los efectos de la consideración de las obras literarias establece su vinculación con una pluralidad de fuentes (expresas o tácitas, pero presentes) que constituyen un conjunto indisoluble, de tal modo que las modificaciones de cualquiera de los términos repercute sobre los restantes, acarreando cambios. Esta concepción, que surge en el seno del organicismo del XIX, pero que ya con Taylor adquiere un rigor intelectual nítido, puede enriqueciéndola con una base material nutrida y precisa, y percibiéndola como una dinámica libre de sus componentes. La obra literaria entonces no se sitúa simplemente entre la serie social y la lingüística (Tynianov), sino que aparece a su vez como una estructura global de significación, como un modelo reducido de la cultura que la informa, irrigada por las diversas corrientes que operan en la sociedad, pero funcionando como una producción autónoma, no meramente especular.

Una tercera aportación básica tiene su asiento en la noción de producción colectiva de la cultura que desarrolló la antropología, a partir del examen de las artes y, sobre todo, la lengua de las culturas primitivas, que sino podía significar la desaparición del artista individual, veía su actividad dentro de poderosos «pattern» colectivos que constituían las lanzaderas superiores que manejaba una cultura desde antes de toda invención particular o, eventualmente, luego de ella en el proceso de adaptación colectiva que vio Jakobson en las transmisiones orales del folklore. La antropología trabajó preferentemente sobre distribuciones espaciales horizontales de las culturas en que se registraban los mismos factores participativos (y aún amplió en la corriente difusionista) y mucho menos, como en cambio hizo la sociología, en las distribuciones verticales que son más evidentes en las sociedades complejas que en las primitivas.

[11] *Casa Grande y Senzala,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pág. 7.

[12] V. Prólogo de Julio Le Riverend a la edición de la Biblioteca Ayacucho, 1978.

Pero sus demarcaciones de áreas tienen una aplicabilidad a la producción literaria, no sólo en el mensaje manifiesto, sino mucho más implícito. Borges ya razonó con ingenio que nada probaba mejor la atribución a la región pampeana de la literatura gauchesca que la falta de mención del ombú, que es su árbol consabido, pero es de mayor importancia el funcionamiento secreto de las conformaciones mentales de una sociedad en la producción de sus textos literarios, las que se traducen en particulares instrumentos inexpresivos. Para usar el mismo ejemplo, la constante utilización de la elipsis narrativa (en oposición a la articulación burguesa del discurso) que es uno de los operadores sutiles del relato rural.

De esta atención por las formas grupales de la invención literaria, procede la atención antropológica por el folklore y la lengua, así como por las artesanías. Es un intento de abarcar, mediante productos filtrados por toda la comunidad, los valores sobre los que descansa la identidad de ella, valores que permean la totalidad social aunque se combinen con los procedentes de los estratos verticales sin que éstos los desplacen nunca enteramente. Al margen del debate que promovió en su momento, el análisis que hizo Whorf del lenguaje hopi, rastreando sus categorías mentales por el léxico y la ordenación del discurso, es un ejemplo de este esfuerzo para encontrar en la lengua la objetivación de una cosmovisión que subyace a la comunidad que la utiliza, de la que puede ser inconsciente, pero que actúa a través del orden lingüístico que es la materia prima del discurso literario. Aunque los avances de la lingüística moderna han reconducido a los investigadores literarios a una atención mayor por este componente capital de la obra artística, no ha pasado lo mismo con el folklore ni con la abundante producción de mitos que antes y ahora florecen en el continente y se expresan a través de lenguajes compuestos, la mayoría urbanizados. La consideración de este ingente material contribuye a cuestionar, si no a disgregar, la decimonona concepción de la literatura que ha seguido funcionando en América Latina, dada sobre todo, la tradicional concepción aristocrática de sus intelectuales.

Paul Zumthor luego de considerar a la voz como el instrumento de la profecía, agrega siniestramente: «Depuis le XVII siécle, l'Europe s'est répandue sur le monde-comme un cancer... L'un des symptomes du mal fut sans doute, dés l'origine, ce que nous nommons littérature; et la littérature a pris consistance, prospére, est devenue ce qu'elle est —l'une des plus vastes dimensions de l'homme— en récusant la voix?» [13]. En un cuento del paraguayo Augusto Roa Bastos, titulado en la única lengua en que hasta ahora se ha publicado, el portugués, «O sonambulo» cuenta la historia del coronel Silvestre Carmona, que entrega al Imperio a los resistentes de Cerro Corá, y se hace del letrado un traidor condenándolo a que le sea arrancada la lengua, porque es en ella que vive un pueblo y no en los infolios escriturados. Es parte de los mitos latinoamericanos, que atestiguan su singularidad cultural y es ella la que ha compuesto, más con la voz que con la escritura, sus obras maestras.

ANGEL RAMA

[13] *Introduction á la poésie orale*, París, Seuil, 1983, pág. 282.

[14] *Candido Lopez*, Parma, Francesco Ricci.

El teatro en la Almería de Fernando VII

En Almería, durante los albores del siglo XIX, aparecen reflejadas con nitidez, si bien tardíamente, las polémicas dieciochescas en torno al teatro. Y esto, por una razón obvia: porque los enfrentamientos ideológicos, fruto de las distintas concepciones del mundo, se siguen proyectando sobre el teatro, reproduciendo, a su vez, la doble e irreconciliable antinomia del teatro dieciochesco: de un lado, aquel sector de la burguesía ilustrada empeñado en defender a toda costa el teatro como un modo de educación de las masas en las nuevas concepciones del mundo que quieren consolidar.

De otro, el sector social de mentalidad tradicional que, anclado en añejas concepciones del mundo, se aferra al feudalismo y la religiosidad del antiguo teatro barroco.

Aunque, refiriéndonos a los intentos prohibitorios sobre el teatro almeriense, durante el reinado de Fernando VII, inciden, igualmente, planteamientos tanto morales como la necesidad, para un régimen oscurantista y semifeudal, de controlar las representaciones teatrales y la cultura toda impregnada por los vientos liberales del Cádiz de 1812.

Sucede ahora con el teatro algo similar a lo ocurrido, tras confundir concepciones estéticas con planteamientos morales, con la enseñanza de la literatura durante el franquismo [1], por retrotraernos a un ejemplo reciente, o alejándonos en el tiempo, algo similar a lo que sucedió con el teatro cordobés del setecientos. Escribe Ramirez de Arellano: «... Los regidores cordobeses andaban divididos entre partidarios y enemigos del teatro, y en 1694 triunfaron los segundos, mediante la intervención del célebre dominico (P. Posadas) el cual intervino en dos sermones del Cabildo municipal con tal objeto, enviando una representación por escrito, exponiendo sus motivos, ante los cuales se tomó el acuerdo de suspender las comedias en Córdoba en lo sucesivo...» [2].

Recientemente, y refiriéndose al teatro de finales del XVIII, Luis Enrique Sánchez García ha escrito: «...La restauración del teatro en Córdoba, a fines del XVIII, va a convulsionar a la sociedad local enfrascándola en una vida polémica, que tendrá como resultado la victoria de la facción tradicional y conservadora, desterrando, una vez más, la comedia de sus fronteras» [3].

En Córdoba, fue el empresario Casimiro Montero quien solicita, antaño, abrir un «teatro de comedias»; en Almería, en noviembre de 1813, huyendo del frío otoñal de los pueblos de Las Alpujarras y buscando el clima cálido de Almería, la compañía cómica de Juan M.ª Yañez y Pedro Arcantud, que venía haciendo pueblos sin teatro y, por tanto, actuaba al aire libre, solicita se le conceda permiso para trabajar en la

---

[1] Véase, al respecto, el reciente texto de Fernando Valls, «La Enseñanza de la Literatura en el Franquismo», Barcelona, 1983.

[2] RODRIGUEZ DE ARELLANO, RAFAEL: «Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba», *Revista de Bibliotecas y Museos,* Madrid, pág. 486-492. 1921.

[3] SÁNCHEZ GARCÍA, LUIS ENRIQUE: «Iglesia y Teatro en Córdoba a fines del siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes,* n.º 103, pág. 168. 1982.

ciudad [4], con intención de realizar una función cada mes, cuyos beneficios se entregarían en beneficio del «Exército Nacional, según está mandado por superiores órdenes» [5], como lo venían haciendo en otros pueblos. Pero, cuando se presenta ante el alcalde constitucional, don Juan Antonio Perosa, hombre acaudalado, conservador y religioso hasta la médula [6], éste les conmina a que abandonasen la ciudad y no volviesen bajo multa de 200 ducados, aclarándoles, además, que, por compasión hacia sus personas, no daban con sus huesos en la cárcel.

Recordemos que, con fecha de 28 de diciembre de 1812, se comunica a la provincia la orden de la regencia del reino por la que se facultaba a los ayuntamientos para que llegasen a acuerdos con los empresarios de las compañías de cómicos, intentando siempre conciliar el interés de las empresas con el de los pueblos, así como «cuidando de los pormenores relativos a la policía de los teatros, haciendo cumplir los reglamentos dirigidos a conservar el orden, la tranquilidad y la decencia, tanto por parte de los actores, como de los espectadores».

Amparándose en dicha orden, el ayuntamiento de Almería decide, con dos votos en contra, admitir y conceder el competente permiso a dicha compañía para que pudiese trabajar en esta ciudad, aunque comisionando a los señores Vázquez y Belver, regidores, para que convengan con el empresario «cuanto consideren oportuno en beneficio del público y del exército nacional»; así como que lean las comedias y reprueben las canciones y sainetes «que en algún modo sean contra las buenas costumbres y pública honestidad».

Pero, tras perder el alcalde la votación, maniobra basándose en la junta de sanidad, que él presidia, y utilizando a los médicos don Vicente Tamarit y don Alfonso Fernández, para intentar «que de ninguna forma se permita en las presentes circunstancias, ni por el alcalde, ni por el ayuntamiento, el ejercicio de la compañía cómica, por las malas resultas que pueden traer a la salud pública en la concurrencia de muchas gentes en un solo punto, principalmente, cuando cualquiera que sea el paraje que se destine, no ha de tener las debidas proporciones, por carecer el pueblo de una casa destinada al efecto» [7].

Fue Celso Almuiña quien señaló que era suficiente que alguno de los regidores no fuese partidario de las comedias para que intentara su prohibición. «El teatro así —escribe Almuiña— se convierte en instrumento eficaz de actuación política a nivel popular, pero también, al mismo tiempo, es la manzana de la discordia que enfrenta a todas las autoridades locales entre sí por una mentalidad exageradamente exclusivista» [8].

El alcalde convoca, nuevamente, a los regidores a Cabildo para el 28, domingo, con el enfrentamiento entre la junta de sanidad y los comisionados encargados de

[4] Sobre las temporadas teatrales, véase el texto de Celso Almuiña Fernández, «Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración», Valladolid. 1974.

[5] Libro de Actas de 1813, sesión del día 19 de noviembre. Legajo 907, Archivo Municipal, Almeria.

[6] Fue el protector de las claras cuando los franceses las arrojaron de su convento.

[7] Cabildo de 28 de noviembre de 1813, «Libro de Actas de 1813», Legajo 907, Archivo Municipal, Almería.

[8] ALMUIÑA FERNÁNDEZ, CELSO: «Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración», Valladolid, pág. 127. 1974.

preparar el teatro. Se decide proceder a la votación pero, con anterioridad, toma la palabra don Juan Angel de Perceval, que se encarga de razonar la imposibilidad de contagio en la ciudad, aunque «con todo no debe permitirse la reunión de personas en sitio no ventilado para la celebración de teatros públicos, lo que pudiera ocasionar algunas enfermedades..., se suplica a los señores comisarios encargados de esta diversión que se execute en paraje ventilado e inclinado al poniente, por ser muy frecuente en este pueblo que apenas se esperimenta el curso de una semana sin que deje de purificarse la esmófera» [9].

Este razonamiento inclina a la mayoría de su parte, llegando a confirmarse el acuerdo del ayuntamiento y renovando la comisión para que «busquen paraje proporcionado», y que se señale «sitio y día para empezar sus representaciones», para así satisfacer al pueblo de Almería, deseoso «después de muchos años de esclavitud y trabajo, de alguna diversión que alivie sus espíritus, y esperan con ansia se executen los teatros y representaciones, esperando con aplauso que se verifique a la mayor brevedad».

Este sector del ayuntamiento se erige en defensor de las comedias, haciéndose eco de la gran afición que los almerienses, como veremos posteriormente, sienten por el teatro y, sin duda, buscando su reelección en las próximas elecciones.

En Almería, no tenía sentido las frases que escribiera Mesonero para el teatro madrileño: «Los teatros existentes en la capital presentaban un aspecto mezquino y eran objeto de burla de los extranjeros» [10]. Y en otro lugar escribe: ¡Qué cosa tan triste un teatro sin gente! [11].

Más parecida sería la situación a la de los teatros sevillanos de comienzo de siglo. «La aficción pública al teatro en la capital andaluza fue en aumento, de forma que se hizo precisa la instalación de un local, pequeño y popular, en unas casas del duque de Medinaceli, en la Plaza de la Misericordia.» Son palabras de Francisco Aguilar Piñal en los Cuadernos Bibliográficos [12].

Se elige nuevo ayuntamiento para 1814, pero sin Perosa, y éste, en principio, no pone pega a las comedias, eligiendo a don Antonio Vázquez y don Andrés Careaga para que, en caso de no asistir los alcaldes, presidan las funciones teatrales; siendo, igualmente, mudada la junta de sanidad. Tras seis años sin espectáculos teatrales, el público se debió volcar con el teatro aprovechándose los cómicos de tal situación para aumentar los precios pactados.

Para estas representaciones se acondicionó una habitación del Hospicio, a espaldas de la sala en que estuvo con anterioridad el teatro, que, al tener los techos bajos —sin duda, más bajos que los de la «Botiga de la Balda», casa de comedias valenciana de fines del XVIII—, no debía contar con demasiados palcos.

Son válidas, al respecto, las palabras de Arturo Zabala respecto al teatro valenciano de fines del XVIII: «A la opacidad de la vida teatral de Valencia durante

---

9 Cabildo de 28 de noviembre de 1813, Legajo 907, Archivo Municipal, Almería.

10 Apéndice al «Manual de Madrid», págs. 110-111.

11 Ver el «Semanario Pintoresco Español», día 7 de enero de 1838.

12 AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO: *Cartelera Prerromántica Sevillana. Años 1800-1836,* Madrid, 1968.

este período, contribuyó no poco —junto a otras circunstancias importantes de distinta índole—, la falta de una adecuada casa de comedias que alentase el gusto de los valencianos por aquel mismo género y espectáculo por el que tan sobradas pruebas de preferencia había mostrado en otro tiempo» [13].

También, como aconteciera con el teatro sevillano, debió tener el teatro almeriense un marcado carácter popular. Nos remitimos nuevamente a Aguilar: «El teatro en Sevilla, desde 1814 hasta 1836, presenta un carácter popular, con marcada inclinación a los sainetes, comedias burlescas y piezas cómicas breves» [14].

Pero este nuevo ayuntamiento, encabezado por Santiago Picaso, volverá de nuevo a intentar el cierre de las comedias, aunque ahora no debemos olvidar el papel que la vuelta del nuevo monarca, Fernando VII, y sus autoridades jugaron en dicho intento.

Cedo la palabra a Artola: «Durante el reinado de Fernando VII, la cultura española sufrió un régimen de ducha escocesa, en que la abundancia de informaciones y estímulos de las épocas liberales sucede la austeridad de los períodos absolutistas, que comienzan siempre por la prohibición de editar más periódicos que los oficiales. El 4 de mayo de 1814 se prohibió la impresión, distribución o publicidad de todo escrito no autorizado por el Gobierno, la representación de obras de teatro que no contasen con el correspondiente permiso, así como los añadidos de los actores, "abuso que se había introducido de algún tiempo a esta parte, con la mira de hacer cundir máximas de trastorno, irreligión y libertinaje"» [15].

Nuevamente, en Almería, se realizan esfuerzos inusitados por cerrar el único corral de comedias habilitado para las representaciones. Y ahora, no precisamente por los motivos que, en 1765, llevaron a los reformistas a luchar contra las representaciones de los autos sacramentales que se realizaban allá por las fiestas del Corpus. El auto, sacado de su contexto histórico, no tenía ya sentido para la burguesía liberal dieciochesca por su oscurantismo y falta de modernidad. Pero, como éste ha sido tema estudiado por Andioc [16], sólo señalar que las razones que ahora, durante la vuelta del Deseado, llevan a intentar cerrar el corral de comedias almeriense, estarían muy lejos de las esgrimidas en 1765, y serían, precisamente, de índole inversa: había que evitar el peligro que el teatro hubiera representado para su reaccionarismo desmedido. Así como no se podía permitir, en el XVIII, la pervivencia de la psicología social del XVII, por desfasada, ahora, no se podían tolerar las reformas teatrales realizadas por los ilustrados, ni, en general, se toleraría el teatro dieciochesco, cuyas enseñanzas pudieran resultar nefastas para un estado oscurantista y semifeudal, y cuyas comedias podrían marchar divorciadas de los intereses del poder. Así encajan también los esfuerzos realizados durante este reinado para recuperar a Calderón, fácilmente comprobables hojeando la prensa de la época.

Y es que el teatro suele ser, generalmente, reflejo de las tensiones sociales existentes en las distintas formas de organización social, por ello, lo que ocurre en cada modelo social suele tener su reflejo en el teatro; de ahí que éste sea el termómetro

---

13 Arturo Zabala: «El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII», Valencia, 1982.

14 Ver nuevamente el texto anteriormente citado de Aguilar, págs. 6-7.

15 Artola, Miguel: «La burguesía revolucionaria (1800-1874)», Madrid. 1974.

16 Andioc, René: «Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII», Valencia. 1976.

ideal para medir las tensiones sociales y las formas de organización del Estado en cada período histórico. Es por ello que, a lo largo del XIX, el teatro, como bien recoge Francisco Flores García (Córcholis) en sus *Memorias íntimas del teatro,* fue un hervidero en el que se proyectaron las tensiones sociales y las pasiones políticas de los ciudadanos [17].

Estamos en 1814, acaba de ocupar el trono Fernando VII, cuando las autoridades de Almería estudian el memorial que les presenta don Juan Rodrigo, galán primero de una compañía cómica, en el que se solicita licencia para abrir el teatro a fin de que «este público tenga una diversión lícita y permitida por el soberano en desahogo de las calamidades y perjuicios que ha sufrido en los anteriores tiempos por la invasión de las tropas enemigas». Las autoridades admiten a dicha compañía y nombran una junta compuesta por Francisco Bocanegra, Manuel Gómez y Manuel Rodríguez, censor, que según las Reales Ordenanzas «entienda en el buen orden, tranquilidad y decencia, tanto de los actores como de los espectadores e igualmente en el arreglo del estipendio que deban percibir por la entrada y palcos y demás concerniente a referido ramo» [18].

Pero si esto sucedía en julio, en agosto, don Santiago Picaso, corregidor de la ciudad, comunica al ayuntamiento que cierre el teatro, ya que ante el terremoto sufrido por la ciudad y en previsión de que se pudieran repetir «mayormente a la hora de estarse celebrando las comedias, con sólo oírse el temblor todos los concurrentes se agolparían a la puerta» [19], lo que ocasionaría, según el corregidor, perniciosas consecuencias. Y añade: «ya por esta razón, como por el desabrigo y mala disposición de la casa donde se hace esta función, lo hace presente al ayuntamiento para que resuelva la cerrazón de dichas comedias, con que se evitarían los males que pueden traer consigo».

El ayuntamiento da una respuesta contundente: a los almerienses les gusta tanto el teatro que ni el miedo a los terremotos, ni los cuatro maravedís que valía la entrada, les hacen desistir de sus funciones. Cito: «así como ha habido temblores en el tiempo en que se han estado ejecutando en este pueblo representaciones, no ha dejado el público de concurrir a ellas por la suma afición que tienen, como se demuestra por las diarias entradas».

El mismo mes, pero a finales, la junta de sanidad pasa al ayuntamiento un oficio instando, nuevamente, a dicha cerrazón, ya «que en la plaza de Gibraltar se había manifestado el contagio epidémico que sufrió en el año anterior», y esto, al parecer, era causa más que suficiente para evitar que los almerienses se apiñaran en locales cerrados.

Un solo hecho no encaja, dejando al descubierto las verdaderas intenciones del poder para cerrar los teatros; a saber, el corral de comedias de Almería estaba excelentemente ventilado: no tenía techo. Luego no había motivo para que la reunión de personas pudiera resultar perjudicial para la salud pública.

---

[17] Las representaciones teatrales durante la Revolución de Septiembre confirman lo expuesto, como puede verse en FRANCISCO FLORES GARCÍA, «Memorias Intimas del teatro», Valencia, pág. 43.

[18] Libro de Actas de 1814, sesión de 19 de julio, Legajo 907, A. M. Almería.

[19] Sesión de 26 de agosto de 1814.

Si disparatado era este intento de clausura, ingeniosíma fue la salida del ayuntamiento para evitarlo: dado que los géneros de primera necesidad para el abasto de los almerienses proceden de los comarcanos, a los que el solo hecho de cerrar el teatro puede inducir al error de crear que existe ya la epidemia en la ciudad, era conveniente actuar con gran sigilo, máxime cuando los habitantes de Almería podrían quedar desabastecidos por la incomunicación que tal noticia provocaría.

Por contra, y frente a estos embites contra las comedias, se intenta encauzar la afición almeriense por el teatro hacia manifestaciones públicas que constituirían una especie de vuelta al teatro barroco: representaciones públicas de la ideología de lo público [20].

La vuelta del Deseado estuvo acompañada de festejos, máscaras públicas, singularidad en los trajes e invenciones de gran rareza; llegando incluso a quemar la Constitución de Cádiz de 1812, y como sus cenizas no debían gozar de libertad se pasó a darles sepultura, no sin una solemne procesión fúnebre por las calles almerienses. Así se ven reflejados tales actos en los libros de actas de 1814. «Leído que fue en público el decreto de S. M. de 4 de mayo, en el cual, se manifiesta cuales son las intenciones de su real ánimo, obra a la verdad hija de su sabiduría y de su previsión, el numeroso concurso que había asistido a este acto, autorizado con la presencia del primer alcalde, después de haber dado pruebas sensibles del gusto bastante cumplido que le proporcionaba, procedió con el mayor orden a la quema de la Constitución, queriendo hacer ver de este modo que aquel libro que osaba quitar la soberanía al rey, y minaba los fundamentos de la monarquía española debía, siendo reducido a cenizas, volver a la nada de que salió. A este tiempo apareció bajo el balcón de las casas de Ayuntamiento una hermosa lápida de mármol, cuya inscripción formada con letras de oro denominaba Real Plaza de Juego de Cañas a la que antes se había llamado de la Constitución. No se oyó entre tanto más voces que las de ¡Viva el rey! y ¡Viva la religión de nuestros padres! (...). Pensando aquellos que habían quemado el nuevo libro dado a luz en Cádiz que sus cenizas no debían gozar de la libertad con que quisieron seducir a los incautos, pasaron a darle sepultura, siendo llevadas en una procesión fúnebre, correspondiente al héroe a quien le era tributado este obsequio. Un doble general de campanas que se dejó oir en toda la ciudad acabó de hacer más completa esta ceremonia que habría sido ridícula, a no haber sido más significante que los discursos más elocuentes y que las demostraciones más expresivas» [21].

En resumen, a los almerienses, durante el reinado de Fernando VII, se les intenta frustrar en sus apetencias teatrales y, por contra, se fomenta la vuelta a los antiguos y barrocos modos de representación teatral que, por razones bien diversas, tanto entusiasmarían posteriormente a Antonín Artaud.

GABRIEL NÚÑEZ RUIZ
Edif. Isla de Malta, 3.º G
ALMERIA

[20] Ver al respecto el texto de JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, «Teoria e Historia de la producción ideológica», Madrid. 1974.

[21] Sesión de 13 de mayo de 1814.

Literatura panameña actual

Poco difundida fuera de los límites del propio país[1], la literatura panameña es conocida no integralmente, sino por alguna publicación solitaria de unos cuantos escritores. Ni siquiera en estos casos es familiar la totalidad de la obra, a veces múltiple. Rogelio Sinán (1904) (en su país: el Maestro Sinán) es apreciado internacionalmente por varios de sus excelentes cuentos, a pesar de que también cultiva el verso, con lo cual se dio a conocer primeramente: su poemario *Onda* (Roma, 1929), revolucionó en Panamá una tradición poética apenas iniciada y participó vigorosamente en las novedades vanguardistas, que en la república istmeña hacía poco empezaban a esbozarse. En el extranjero, su actividad novelesca es estimada por unos cuantos enterados. Pocos de estos conocerán *La isla mágica* (1980)[2], de la cual la chatura del medio ha querido excusar una pretendida pornografía (¡oh manes de Joyce, Lawrence, Miller, Sábato!), voluminosa narración con la que mereció, de nuevo, el Premio Ricardo Miró, máximo (y único) galardón literario de Panamá, merced al cual se desarrolla la literatura panameña, toda vez que fuera de la Librería Cultural Panameña (una editora particular); la Editorial Universitaria (excelentemente dirigida por el historiador doctor Carlos Manuel Gasteazoro, y que es, al parecer, la única con un programa editorial coherente y obvio); el Instituto Nacional de Cultura y Deportes (que mientras más se afianza peores ediciones presenta), todas relativamente recientes, no existen editoriales en el país, lo que obliga a los autores a publicar por cuenta propia.

Como Sinán («el talento creador más global que ha producido nuestro Istmo»), Joaquín Beleño (1921), y Tristán Solarte (1924) gozan de cierta estimación pública en el exterior. [Para Anderson Imbert, Beleño, Solarte y Ramón H. Jurado (1922-1979) son los «tres mayores novelistas» panameños]. Beleño por una serie de novelas que consideran el tema del Canal de Panamá como *Luna verde* (1951) o *Gamboa road gang* (1960) (con reediciones las dos) y que, afirman, han sido traducidas a varias lenguas. [Existe un panorama sobre *El tema del canal en la novela panameña* (Caracas, 1975), de Mélida Sepúlveda]. El realismo y la denuncia social son dos características destacables en la obra de Beleño.

Solarte, Premio Miró tal como Beleño, es conocido en el extranjero por *El ahogado* (1957), cuya segunda edición corregida es de Buenos Aires, 1962. Ha sido trasladado

---

[1] Situada en el más bajo y angosto de los istmos de la región centroamericana, Panamá limita al Este con Colombia, al Oeste con Costa Rica, al Norte con el Mar Caribe y al Sur con el Océano Pacífico. El año de 1502 inició la etapa hispánica de su historia, que se clausuró en 1821, al independizarse el país de España y, acto seguido, unirse a la Gran Colombia (confederación de Venezuela, Ecuador y Colombia). Al desmembrarse ésta, Panamá (ya sólo unida a Colombia) secesionó tardíamente (en 1903) después de varias intentonas previas. La separación efectiva se logró con la ayuda (valga la afirmación atenuada) de los Estados Unidos de América, en cuya órbita ha seguido gravitando el país ya por deseo expreso de las clases detentoras del poder y a pesar de la protesta (a veces violenta y con derramamiento de sangre) manifestada por algunos de los que piensan y actúan diferentemente de la mayoría pasiva de un país que en 1980 acaso alcanzaba dos millones de habitantes (no muy apegados a las actividades culturales, porque no producen dividendos) esparcidos en unos 75.000 kilómetros cuadrados.

[2] Cuando no figura lugar de edición se entenderá que ha sido en Panamá.

al francés. Se trata de una novela de corte tradicional que utiliza el mito de la tulivieja. Solarte (en la vida civil Guillermo Sánchez Borbón, hermano del fallecido cuentista José María Sánchez), también es poeta (a éste le debemos *Aproximación poética a la muerte*) y autor de otra novela muy lograda, *Confesiones de un magistrado* (1968), que confirma sus dotes de narrador.

Fuera de Panamá también se conocen *Duplicaciones* (1973) (y otras prosas del mismo narrador aparecidas en revistas de tanta difusión como *Papeles de Son Armadans*), de Enrique Jaramillo Levi, que ha merecido comentarios de extranjeros y nacionales (del novelista Pernett y Morales, por ejemplo); *Viento de agua,* de Jorge Turner (ambos publicados en México), y *Dar la cara* (1975), de Manuel Orestes Nieto (1951), galardonado en el Concùrso Casa de las Américas. Nieto se perfila como el poeta de vena social más importante y el de mayor promesa entre los de su promoción. Entre otros libros ha publicado *Reconstrucción de los hechos* (1973), poemario ganador del Concurso Miró.

Dos antologías de poesía editadas en el extranjero cumplen una labor divulgadora, aunque con deficiencias. Una, *Poesía joven de Panamá* (México, Siglo XXI, 1971), reduce la breve selección a cinco poetas que entonces oscilaban entre los treinta y cuarenta años. La otra, *Antología general de la poesía panameña (siglos XIX-XX)* (Barcelona, Bruguera, 1973), fue una versión aumentada y sin corregir de otra de 1954. A esta antología se le han reprochado anacronismos intolerables, volumen excesivo, juicios comprobadamente errados, confusión total de las fuentes críticas, mezcla de poetas logrados con versificadores mediocres y pésimos poetastros (valga la redundancia) y visión caótica.

Al margen de los mencionados anteriormente, pocos son los otros cuya obra ha tenido repercusión general fuera de la república, aunque demuestren calidades intrínsecas que no desmerecen en comparación con las de otros países. Vale la pena destacar a algunos sin implicar por ello la desvalorización de otros, también valiosos. Esta observación puede parecer muy elemental y aun jocosa, pero conviene para una literatura como la panameña, ya que en medio suele suponerse que la consideración de éstos se hace en desmedro de aquéllos.

Apenas se trata aquí del teatro, porque éste se publica y estrena poco en Panamá. En el Istmo siempre ha sido la Cenicienta de los géneros, entre otras causas, porque en el Concurso Miró la sección de teatro hasta hace poco no tuvo permanencia. El Maestro Sinán, Ramón H. Jurado y José de Jesús Martínez (1929) se han dedicado a la dramaturgia. Jurado lo ha hecho muy subsidiariamente. Martínez (con obra estrenada en el extranjero), como parte de una tarea que se despliega también en poesía. Y la varia obra dramática de Sinán incluye teatro para niños con *La Cucarachita Mandinga* y *Chiquilinga.* Otros dramaturgos son: Carlos García de Paredes (1924), Jarl R. Babot (1946) y Agustín del Rosario (1945). De estos tres, García de Paredes (Premio Miró en más de una ocasión) es el que más ha publicado y estrenado teatro y se dedica con exclusividad a este género. Babot, que escribe versos tal como del Rosario, parece ser el que con más preparación profesional se dedica a las tablas, ya que tomó cursos especializados de dirección teatral. Antes que Babot, en Panamá otros que hacen teatro habían estudiado arte dramático en el exterior: Sinán y Roberto McKay.

Elsie Alvarado de Ricord, poesía y crítica

Dado que los críticos se equivocan y los escritores conscientes (que no abundan por Panamá) prefieren hacer caso omiso de las observaciones de los primeros, Elsie Alvarado de Ricord (1928) (única mujer que acertadamente cultiva la crítica en Panamá y tal vez, sin distinción de sexo, la que mejor la practica), no se redujo a su labor de comentarista literaria como algunos sugerían, sino que continuó escribiendo poesía. El resultado de esto fue la publicación en 1973 de dos libros importantes para la literatura panameña: el brillante ensayo *Aproximación a la poesía de Ricardo Miró* [3] y el poemario *Pasajeros en Tránsito* [4]. Los dos recibieron elogiosos saludos críticos, hecho explicable si se piensa que la *Aproximación a la poesía de Ricardo Miró* se instaló como la única monografía sobre la obra de Ricardo Miró (1883-1940), considerado el poeta de Panamá. Como faltaba un estudio integral de su poesía (por alejada que estuviera del gusto actual, pues Miró estuvo a caballo entre el Romanticismo y el Modernismo), Elsie Alvarado lo acometió con método estilístico, que en Panamá ella introdujo con brío y que sigue siendo, entre los de nuestro siglo, el más novedoso en el medio, aunque sus practicantes sean pocos. (La crítica precedente fue fundamentalmente impresionista, filológica o histórica, como sigue siendo casi toda la actual.)

En la *Aproximación* Elsie Alvardo de Ricord manifiesta tres preocupaciones fundamentales: la de realzar la poesía de Miró, ya que en la literatura panameña fue un hito; la de escudar esta obra de las observaciones injustas de los que en ella no quieren ver los logros efectivos y la de hacer comprender que la crítica atomista se equivoca al usar métodos puramente mecanizados que no consideran el fluir anímico de la literatura. En el ensayo (en el cual el estudio se hace con atención a los núcleos emocionales), se concluye que Miró no es una figura continental, «pero sí un representante de nuestra lírica que no desmerece en el concierto de los poetas hispanoamericanos, gracias a su honda inspiración y a algunas de sus metáforas de sorprendente belleza».

Pasajeros en tránsito representó una transformación decisiva en la lírica de Elsie Alvarado. En él comenzó a emplear el vocabulario de las especialidades y técnicas de la época contemporánea, además de transparentar los sentimientos de alienación y masificación que en nuestra época son frecuentes. Asimismo, señala la belicosidad y militarización creciente en las sociedades modernas, fundamentalmente las iberoamericanas. Es obvio que el título del libro se refiere a una realidad de nuestra época, la de los viajes aéreos, pero también alude al hecho de que en la vida, por nuestra condición mortal, carecemos de permanencia. «Turistas somos de nuestro destino», dice otro verso.

Con *Pasajeros en tránsito* Elsie Alvarado de Ricord se destacó como la única que en Panamá practica la ruptura del sistema con vocabulario que sentimos de la época contemporánea. (Ester María Osses, poetisa ella también, celebró el logro diciendo que ya la poesía marcha acorde con los adelantos de las ciencias contemporáneas y

---

[3] ELSIE ALVARADO DE RICORD: *Aproximación a la poesía de Ricardo Miró* (Premio Ricardo Miró), INCUDE, 1973, 218 págs.

[4] ELSIE ALVARADO DE RICORD: *Pasajeros en Tránsito,* Impresora Panamá, 1978, 59 págs.

recoge su nuevo lenguaje.) Su poemario posterior *Es real y es de este mundo* [5], representa la explotación de la nueva técnica. En el título se nota una ruptura, pues viene a la mente la frase coloquial «no es nada del otro mundo». Es que en sus dos poemarios la poetisa potencia el habla coloquial nivelándolo con el uso literario. Este procedimiento es distinto del de mucha de la poesía contemporánea que se expresa íntegramente en formas coloquiales debido a un manifiesto deseo de acercarse a las masas.

Los títulos de ambos poemarios provienen de versos de los libros y los dos se inscriben, como los anteriores de la autora, dentro de la temática amorosa, a pesar del matiz social que en estos dos se constata.

La poesía de Elsie Alvarado de Ricord ha sido traducida al inglés, lo que favorece su difusión. Y ella es conocida en los círculos de especialistas del lenguaje por su magistral tratado *El español en Panamá. Estudio fonético y fonológico.* (1971). En 1980, la Universidad de Panamá hizo de la III Semana de la Literatura Panameña un homenaje en su honor.

Queda por comentar, de la misma autora, *Rubén Darío y su obra poética* [6], que también fue premiado en el Concurso Miró. Utilizando otra vez el método estilístico, Elsie Alvarado de Ricord hace un pormenorizado estudio de la poesía de Rubén Darío, que desmonta en períodos, actitudes, temas centrales, motivos y procedimientos estilísticos. El libro se caracteriza por una justipreciación de la obra de Darío en sus múltiples facetas y no solamente en la más conocida, que ignora la vertiente social del Padre del Modernismo.

Con *Rubén Darío y su obra poética*, el dariismo panameño conquista una nueva dimensión, la de la madurez.

Rafael Leónidas Pernett y Morales, novelista

Justo Arroyo (1936) y Rafael Leónidas Pernett y Morales (1949) (la conjunción entre los apellidos resulta curiosa para Panamá), ambos naturales de la provincia atlántica de Colón, pergeñan narraciones en las que se traslucen influjos de sus adivinados escritores favoritos: Cortázar, el primero, y Cortázar, Cabrera Infante y García Márquez, el segundo.

Pernett y Morales, no obstante su ausencia del país (es médico avecindado en Salamanca), conoce a sus colegas nacionales tan bien como a los escritores extranjeros, y suele hacer homenajes a los autores que frecuenta, utilizando una técnica que en el cine de ciertos directores franceses de hace unos años era visible y que, también, ejemplificó García Márquez en *Cien años de soledad.* (Véase *Estas manos son para caminar,* páginas 223, 241).

La primera novela de Pernett y Morales, *Loma ardiente y vestida de sol* [7] (Premio

---

[5] Elsie Alvarado de Ricord: *Es real y es de este mundo,* Impresora Panamá, 1978, 53 págs.

[6] Elsie Alvarado de Ricord: *Rubén Darío y su obra poética.* Prólogo de Arturo Sergio Visca. Motevideo, Biblioteca Nacional, 1978, 270 págs.

[7] Rafael Pernett y Morales: *Loma ardiente y vestida de sol,* INCUDE, 1974, 155 págs. Hay segunda edición.

Ricardo Miró como la otra), predice la segunda, *Estas manos son para caminar*[8]. Las dos tienen elementos autobiográficos, y en ellas se reiteran personajes, técnicas y situaciones. (Cf., por ejemplo, págs. 126-127 de la primera, y 318-321 de la segunda.) Por cierto, en lo que se refiere a las situaciones, se trata de un defecto que conviene que la crítica señale. Pero no desmerita los muchos logros de su creación que, apoyada en una vena de humor (negro, que alcanza el grotesco), desconocida en la literatura panameña, se propone una crítica social que, si sigue en una obra mejorada, merced a la experiencia y las dotes creadoras de Pernett y Morales, desembocará en una novelística de primer lugar.

Loma ardiente y *Estas manos* introducen la utilización lúdica del lenguaje coloquial panameño de las clases socioculturales urbanas, y hacen mofa de lo que constituye el *status quo,* sea éste literario, político o social. Debido a que registran usos regionales, las novelas limitan su público a los que entienden tales hablas, aunque el éxito de *Tres tristes tigres* invalide este aserto. Para un panameño, resultan simplemente cómicas (como la primera reacción, no la profunda). Nunca antes en Panamá se había plasmado con tal intención irónica y burlona los usos populares de la ciudad. Los personajes recorren toda la escala de la dividida sociedad panameña y representan las obsesiones, debilidades y manera de ser colectivas. Pernett y Morales percibe todo con fino ojo y oído críticos. Su obra se inscribe en una línea parecida a la de Juan Goytisolo, por lo que tiene de crítica.

El lugar común es que ciertos humoristas ríen por no llorar. La expresión cabe en el caso de Pernett y Morales, pues hay una amargura de fondo con la que visualiza a sus personajes. En *Loma ardiente* se sintetiza en las siguientes líneas:

> «La gente de la Loma no tiene final del camino, que su vida es un solo sendero que no llega a ninguna parte porque tampoco empieza.»
>
> (pág. 43)

Y no es menos triste lo que en *Estas manos* se dice, extendiendo la mirada más allá del proletariado urbano para abarcar todo el país:

> «En cierto modo, lo bueno que tiene Panamá es que las cosas no progresan, aunque las mentiras de cemento nos hagan creer que las cosas son color de rosa y que ponerse en algo es lo último.»
>
> (pág. 116)

> «Con lo difícil que resulta pensar en un país como Panamá, siempre rodeado de películas pornográficas, música estridente y televisión de la mala, siempre cerrando posibilidades intelectuales.»
>
> (pág. 219)

El paisaje de las dos novelas es la urbe. En el Istmo vale decir sólo dos ciudades, las de la región de tránsito, Panamá, la capital, y Colón, la segunda ciudad del país,

[8] RAFAEL PERNETT Y MORALES: *Estas manos son para caminar,* Ediciones INAC, 1977, 427, págs.

que son las más conocidas por los extranjeros, aunque no necesariamente sean las más representativas de la totalidad de Panamá.

Si alguna diferencia fundamental se acentúa entre *Loma ardiente* y *Estas manos* es que, en la primera, lo que predominantemente se pinta es un barrio popular, si se permite este eufemismo. En *Estas manos* se trata de un pobre que ha ascendido a ocupar un lugar social prominente (se hace médico y luego Ministro), y forma parte de la alta burguesía (que tiene su origen en las clases desheredadas) cuyas costumbres se fotografían.

Asimismo, en *Estas manos* es más amplia la crítica. En *Loma ardiente* es predominante la consideración de las clases desposeídas. (El título refiere a una «barriada bruja», nombre con el cual se conoce en Panamá lo que en España son chabolas; en Chile, callampas; en la Argentina, villas miserias y en el Brasil, favelas: internacionalmente a poblreza se encuentra muy bien repartida.) En *Estas manos* se ensancha la mirada y entra en la visión mucho más y con mayor frecuencia: las relaciones de Panamá con los Estados Unidos de Norteamérica, los grupos culturales minoritarios, la aristocracia, la discriminación racial (oficialmente inexistente), los inmigrantes españoles que rápidamente ascienden a la clase de los nuevos ricos, el machismo institucionalizado (con su temido corolario obsesivo, la homosexualidad), etcétera. No es que estos elementos no se encuentren en *Loma ardiente,* pues sí los hay y ello explica algunas similitudes entre las dos obras. Pero en *Estas manos* hay más insistencia sobre ellos y la mera extensión de esta novela (427 páginas; en el país no son frecuentes las novelas largas) —y Pernett y Morales, en broma contra sí mismo, alude a la extensión en el texto— permite un mayor desarrollo de los motivos esbozados. También en *Estas manos* hay alguna que otra técnica que en *Loma ardiente* no se prodiga: las notas subtextuales o los diálogos o los epígrafes, por ejemplo.

Estas manos puede entenderse como la relación de la vida de un medrador, Miguel Gómez. Este tenía un «camino que se estaba labrando a pulso, con las manos, como los alfareros, los escritores y los pugilistas»: usó sus manos para caminar, como le recomendaba su padre, Terencio Gómez, ciego (por lavarse los ojos con jabón germicida) y adivinador, como un nuevo Tiresias. No es ocioso mencionar al oráculo griego: los epítetos que reiteradamente caracterizan a distintos personajes recuerdan los homéricos: «Sinoreja, que era hijo de la señora Lutecia y que robaba jazmines»; «el maestro, que era medio brasileiro»; «Federico II de Hohenstaufen Emperador de los Romanos, Rey de Jerusalén, tres veces excomulgado, pederasta, mujeriego y místico».

En sus novelas (en las cuales los capítulos aparecen sin títulos y sin numerar) Pernett y Morales incorpora varias de las técnicas de la novela contemporánea.

Justo Arroyo, narrador

Justo Arroyo, profesor de literatura por formación, publicó su primer escrito independiente en 1966. Era el librito *La gayola* [9], conocido previamente por un

[9] JUSTO ARROYO: *La gayola* (Premio de los Juegos Florales de Guatemala, 1966). Imprenta Ricardo, 1972, 52 págs., segunda edición.

fragmento que apareció en revista. En su momento, aseguran, fue la única obra panameña encuadrada dentro de las tendencias de la nueva narrativa hispanoamericana. Rodrigo Miró, el más constante historiador de la literatura panameña, consideró que el volumen era un «despilfarro de aptitudes» (*La literatura panameña* [10], 1976, 3.ª ed., pág. 285), frase de la cual conviene subrayar el segundo sustantivo. Luego Arroyo siguió publicando, acaso con demasiada premura, lo que lo hizo repetirse temáticamente en sus narraciones más largas: *Dedos* [11], *Dejando atrás al hombre de celofán* [12], *Capricornio en gris* [13] y *El pez y el segundo* [14]. Con la excepción de *Capricornio en gris,* libro de cuentos, Arroyo inscribe los otros bajo el problemático rubro de la novela, a pesar de la brevedad que los caracteriza. *Dejando atrás al hombre de celofán* no hay que regatearle el título de novela. No obstante su mejorable construcción, ha tenido más de una edición, lo cual es un hecho digno de mencionar, pues en el país los libros suelen reducirse a dos mil ejemplares en una primera y única edición, por meritorios que sean. (Tal es el caso de la excelente *Aproximación a la poesía de Ricardo Miró,* de Elsie Alvarado de Ricord, obra de la que aún ni sabemos si se publicaron tantos ejemplares, pues el colofón del libro no lo indica.)

Excepción hecha de sus cuentos y de *La gayola,* el protagonista que se repite en sus otras ficciones suele ser el del profesor (casi siempre de literatura) de vida sexual (pre o extramarital) activa, quien se debate entre cumplir con las convenciones sociales y una vida más libre, dedicada a escribir. (El protagonista prefiere lo segundo.)

En la corta narración que es *La gayola* (son cincuenta y dos páginas, incluido el prólogo de José de Jesús Martínez, que ocupa seis, y que insiste preferentemente sobre el hecho de que *La gayola* es novela y no cuento, pues no menciona la posibilidad de categorizarla como relato), se presentan momentos de la vida de Carlos Barajas y de la de su amigo José Semper. Semper es autor de una novela, *La gayola,* a la cual le ha dedicado más de tres años. La novela de Semper se mantiene inédita, pues se suicida al enterarse de que tiene un cáncer pulmonar y su amigo Barajas destruye el manuscrito. En la obra se utilizan técnicas de la narrativa contemporánea y aparecen tres constantes de la obra de Arroyo: el escritor y sus problemas, el jazz y el sexo.

Esas constantes reaparecerán en *Dejando atrás al hombre de celofán,* en la que se utilizan elementos autobiográficos (como en *Dedos)* para fabular la vida de un joven y rijoso profesor de literatura que ejerce en Bocas del Toro, provincia panameña desatendida y limítrofe con Costa Rica. Como en *El ahogado,* de Solarte, que transcurre en la misma región, se retrata el grupo antillano, característico de aquella provincia.

Una mayor labor de poda en la obra hubiera eliminado los tributos a los manes

[10] Esta y la *Historia de la literatura panameña* (México, UNAM, 1964, segunda edición, 1972), de Ismael García S., son las únicas obras de conjunto sobre la literatura de Panamá. Las dos merecen ya una revisión.

[11] JUSTO ARROYO: *Dedos,* México, Editorial Novaro, 1971, 165 págs. Hay segunda edición panameña.

[12] JUSTO ARROYO: *Dejando atrás al hombre de celofán.* Editora de la Nación, 1973. El libro fue premio Miró de 1971 en la Sección Novela.

[13] JUSTO ARROYO: *Capricornio en gris,* INCUDE, 1974. El libro fue Premio Miró.

[14] JUSTO ARROYO: *El pez y el segundo.* San José (Costa Rica), EDUCA, 1979, 70 págs.

de Cortázar que en la obra sorprenden. Y hubieran modificado la primera parte, de dudosa necesidad para el logro total.

La preocupación por la injusticia social (antes constatada en *Dedos)* resurgirá en *Dejando atrás al hombre de celofán,* donde acaso esté más medularmente tratada, pues en *Dedos* resulta un tanto fugaz. Este aspecto (el de la injusticia social concretada en *Dejando atrás* en la presencia norteamericana en Panamá —en *Dedos* la alusión es a la sociedad clasista—) ha merecido un estudio crítico publicado en *Cuadernos hispanoamericanos.*

Un ejercicio proficuo para un futuro especialista sería comparar los personajes de *Dedos* a los de *Dejando atrás al hombre de celofán,* porque las similitudes son obvias.

Capricornio en gris reúne diez cuentos con sendos epígrafes de prominentes narradores contemporáneos (desde Virginia Woolf hasta Juan Marsé, pasando por Onetti, Cortázar y Juan Goytisolo). En el cuento «Géminis» se practica un tema fantástico de base sexual nada despreciablemente trabajado: Asil y Lisa quieren separarse después de las relaciones íntimas, pero cada vez que Asil trata de retirarse algo dentro de Lisa lo retiene y amenaza castrarlo. Sólo la intervención médica logra la disolución de la pareja. El tema del jazz aparece en «El jazzista y su mujer» y en «Acuario viene a almorzar»; y en «33 1/3» la preocupación con el autor y la operación de escribir se notan una vez más en Arroyo. Otros cuentos relatan el fracaso amoroso de alguna pareja o la miseria de la vida mediocre.

Junto con el humor socarrón evidente en sus otras obras y su estar al día en la narrativa contemporánea, en *El pez y el segundo* Arroyo aporta otra vez a las letras panameñas la faceta de lo fantástico. En *El pez y el segundo* se trata del tema del doble. También adelanta la técnica del narrador en segunda persona, que en Panamá es casi insólita. Este procedimiento constituye un punto de convergencia con Pernett y Morales.

La manifiesta influencia de Cortázar [15] (uno de los varios narradores hispanoamericanos a los que Arroyo ha leído bien, como se advierte por ciertas páginas de la novela *Dedos,* en las que se comentan técnicas y resultados de distintos autores); el autobiografismo y la impropiedad de atribuir a personajes locales léxico extranjero (tanto en Arroyo como en Pernett y Morales y en otros narradores panameños hay un problema de expresión) son cosas que Arroyo con el tiempo modificará por su talento, que lo perfila entre uno de los renovadores de la narrativa istmeña, ya que con pocos más le presta elementos muy novedosos.

La crítica literaria: Víctor Fernández Cañizález

No obstante el poco aliento del ambiente mercantilista de Panamá, Víctor Fernández Cañizález ha continuado tenazmente publicando ensayos críticos, que en el Istmo son escasos, porque la crítica supone la comprensión y análisis de las obras y luego la exposición coherente de estos análisis. Esto que perogrullescamente señalo es

[15] Cortázar ha tenido numerosa descendencia literaria en Hispanoamérica. En Panamá, Arroyo, Enrique Jaramillo Levi y Pedro Rivera son los mejores narradores jóvenes que han asimilado sus enseñanzas.

tan infrecuente en Panamá que merece comentarlo. En el país no hay críticos de dedicación exclusiva [16] y los que funcionan como tales no suelen ser profesionales de la literatura con los conocimientos adecuados. Así abundan las notitas elogiosas (en el fondo nocivas) publicadas en gracia de la amistad o los comentarios demoledores, alimentados por la enemistad. Pocos se sustraen de estas dos tendencias. Afortunadamente Fernández Cañizález es uno de éstos.

Hasta ahora la publicación principal de Fernández es *La patria en la lírica istmeña* [17], en la que demuestra conocimientos sólidos de la poesía panameña. En su libro le pasa revista a ésta en cuanto referida al tema de la patria. Como propios y extraños han puesto en duda la existencia del concepto de nación panameña (es éste un problema de todos los países jóvenes), Víctor Fernández Cañizález ha querido demostrar a través de su estudio que el sentimiento de nación no es una fantasía erudita sino una realidad efectiva en, entre otros, los poetas de distintas épocas.

Para estudiar mejor la poesía del siglo XIX, Fernández la divide por temas: el tema hispánico, los derechos del hombre, el ideal americanista, la Gran Colombia y alusiones religiosas.

Ordena la poesía del siglo XX en poesía íntima, civil, político-social, el hecho histórico (son las referencias a la secesión de Panamá de Colombia, en 1903), el porvenir de la patria (en la que se estudian dos extensos poemas del decenio del 50) y *«Poemas nacionalistas de 1964»*, año en que los panameños se enfrentaron a la metralla de los norteamericanos. El enfrentamiento dejó un generoso saldo de muertos panameños, tanto adultos como niños.

En el capítulo tercero del ensayo *«El sentir patriótico en el folklore»*, Fernández Cañizález estudia el tema de la patria en la poesía popular, ya que en los anteriores enfoca la poesía culta.

Historia y literatura se amalgaman felizmente en este importante ensayo de Fernández Cañizález.

Fernández (en su momento también ganador del Premio Miró) no es sólo conocedor de poesía. También estudia la novela. Sobre el desenvolvimiento de este género en el Istmo ha escrito una larga serie de cualificadas páginas que han servido para elevar honrosamente el nivel cultural de los que en Panamá (y son legión) tienen como única lectura los diarios. Su labor divulgadora es ejemplar y de positivos beneficios para la cultura de su país. Novelistas como Beleño o Solarte han pasado el escrutinio crítico de Fernández, abordado siempre con metodología estilística, pues Fernández ha seguido aventajadamente en la línea de Elsie Alvarado de Ricord. Sobre la obra poética de esta autora él ha difundido varios ensayos que son, hasta el momento, lo de más altura y profundidad escrito sobre su poesía, y que se encuentra a muchos metros sobre el nivel de lo restante.

Sobre el Solarte poeta y novelista versó la erudita tesis doctoral de Fernández Cañizález, conocida por un público poco numeroso gracias a un extracto (*Análisis de la obra literaria de Tristán Solarte,* Madrid, 1974). (Fernández es el principal especialista

[16] Tampoco hay escritores profesionales. El único que alcanzó esta distinción fue Gil Blas Tejeira (1901-1975), único ejemplo en Panamá de un escritor que vivía de su pluma.

[17] VÍCTOR MANUEL FERNÁNDEZ CAÑIZÁLEZ: *La patria en la lírica istmeña,* EUPAN, 1971, 123 págs.

en la obra de Solarte.) El capaz e inteligente estudio de la obra de Solarte que hace en esas páginas hasta ahora no ha sido superado. Esto se debe a que Fernández Cañizález en sus trabajos maneja amplia bibliografía, analiza atinadamente y demuestra buen sentido crítico, caracteres que son la excepción.

Los escritores cuyos nombres y obras se destacan en estas páginas no agotan la variedad de las letras de Panamá, aunque las representan con decoro o, a veces, extraordinariamente. Los mencionados se dedican a sus tareas con notable conciencia de su oficio, lo cual los hace diferenciarse de muchos otros. Algunos son figuras ya consagradas en el país y todos ameritan que su obra se conozca más allá del limitado ámbito nacional.

MARTÍN JAMIESON VILLIERS
Beauchef, 244, 3.º, 8.
1424 BUENOS AIRES
(Argentina)

Los héroes

Está de moda hablar de los héroes y aún proponer un subrepticio culto a ellos (la coquetería de estos tiempos consiste en oler levemente a reacción, así como en otros momentos se prefirió el perfume del progreso). La moda es una de las maneras más seguras de no enterarse de nada, apelando a los prestigiosos recursos de la improvisación y el atolondramiento. Se confía en que lo que vino con rapidez se vaya con igual velocidad y nadie se ocupe de investigar demasiado de qué se está hablando. Se da por supuesto lo que se ignora y se conviene en saber lo desconocido.

Lo cierto es que el tema del héroe es uno de los más antiguos de la humanidad, sea en forma intuitiva o reflexiva, y tal vez la única clave cierta para adentrarse en el campo de la épica o narrativa (sin distinguir géneros: la teoría de los géneros suele ser una clave engañosa). Filólogos e historiadores de las creencias deben ser oídos en primer término.

La etimología quiere que *héroe* sea palabra de doble vertiente: por una parte significa paradigma, modelo; por otra, indica una dúplice naturaleza, la divina y la humana, la pertinente a este mundo y la correspondiente al otro. En ambos campos se produce el mismo contacto con lo sagrado, es decir, con la alteridad absoluta. Por ello, el héroe, aunque personifique los valores más elevados de una cultura, no debe ser imitado, ni siquiera debe tenerse contacto con él, pues lo sacro se adora de lejos y, cercano, se convierte en fuente de desgracias. Las narraciones heroicas cuentan cómo se seleccionan los pocos elegidos, o sea, cómo pasan exitosamente las pruebas del heroísmo. Extender a toda la humanidad las calidades heroicas sería quitar el poder

a las minorías que, desde siempre (aunque no, necesariamente, por siempre) han manejado los resortes del poder. En esencia, el héroe es una figura política, en tanto representa el ejemplo de cómo se ocupa el lugar del poderoso y cómo se administra, desde él, la ley. Estos atributos (saber y poder: potencia) son, en nuestra cultura patriarcalista, fálicos. De aquí que heroísmo y virilidad vayan unidos, aunque la coyunda se haya aflojado desde mediados del siglo anterior. Y no es casual, entonces, como veremos, que dicho siglo haya sido el especialista en teorizar sobre los héroes: siempre nos ocupamos de llenar con discursos nuestras carencias.

Karl Kerényi *(Die Mythologie der Griechen. Band II,* 1981) adscribe a la corriente arquetipista, es decir, aquélla que Ralph Waldo Emerson señaló al definir al héroe como «el que está inmóvilmente centrado». Está en el centro y no se mueve: la historia no puede afectarlo. No obstante ello, Kerényi delimita históricamente su investigación al área comprendida entre la desembocadura del río Guadalquivir y el Cáucaso, y a partir del año 1500 antes de Cristo. Epopeyas y tragedias de este conjunto histórico documentan un culto heroico que comprende dos tipos de veneraciones:

— los *Enágisma:* víctimas ofrecidas u ofrendas a los dioses de la muerte;

— y los *Thysía:* ofrendas o víctimas a los dioses celestiales.

Hay, pues, dos niveles de lo sagrado, uno inferior y tenebroso, y otro superior y luminoso. El héroe es el ser capaz de pasar de uno a otro: a él descienden los dioses y él asciende hasta las divinidades. Este viaje de ida y vuelta otorga a las narraciones heroicas su estructura fundamental.

El vínculo entre el héroe y el mundo de los muertos está certificado, habitualmente, por su nacimiento en un lugar subterráneo o, directamente, en una tumba (Perseo). Paradigma de los héroes es Dyonisos, hijo de un dios y de una mortal (Semele, hija de Kadmos). Se lo conoce como «el nacido tres veces», pues su primer nacimiento es como hijo de Zeus y Perséfone, en carácter de dios, y el tercero lo es, según queda dicho, como semidiós. Hay aquí dos elementos que suelen definir a los héroes de todos los tiempos: la bastardía y la facultad de renacer, regenerarse o volver de su propia muerte (palingenesia).

También Heracles es hijo de Zeus y de una mortal (Alkmena) y sus doce trabajos en la tierra (doce es el número que denuncia el ciclo solar y se repite en cierta cantidad de estructuras heroicas similares) son una serie de luchas para llegar, finalmente, a las alturas del Olimpo y convivir con los dioses: un camino ascendiente de los *enágisma* a los *thysía.* No es casual que su trabajo culminante sea la catábasis, o sea el descenso y retorno al Reino de las Sombras. Ello lo hace acreedor al título de *Kallinikos,* «el de la bella victoria»: no hay victoria más bella que el triunfo sobre la muerte.

Acota Carlos García Gual en su indispensable *Mitos, viajes, héroes* (1981):

> El Viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, que sólo él puede cumplir.

Kerényi aplica sus investigaciones en historia de la religión al tema de la novela, identificando todas las formas narrativas, en su epistolario con Thomas Mann *(Gespräch in Briefen,* edición definitiva de 1960), contemporáneo a la redacción de *José y sus hermanos* y *Doktor Faustus.* El héroe funge como modelo de lo humano, modelo

hermético en el sentido antiguo y mitológico de la palabra (y no en el uso que le dieron los gnósticos y los alquimistas). Hermes es el héroe que habita el reino de lo humano, intermedio entre la vida eterna y la muerte, y que en los tres se siente «en su casa». Es una figura fálica, a menudo representada como un falo con cabeza, animalesco y satírico, encontrado con frecuencia en sepulcros y monumentos fúnebres, como símbolo del retorno de la muerte. Otto agrega las notas de nocturnidad y brujería. Hermes es el genio o sabio de lo nocturno, la traducción al orbe viril de la noche, femenina y demoníaca. Hermes frecuenta el mundo de la muerte y la ruina (por ejemplo, en el mito de Anup) pero lo hace buscando a la divinidad negra, Afrodita o Ishtar, símbolo oscuro de la fecundidad y de la continuidad de la vida. Vale tener en cuenta que, para la mentalidad de la época, representar un dios era, de algún modo, ser ese dios. El culto creaba, así, una suerte de identidad mística y real entre el creyente y el héroe (como ocurre hoy en las salas cinematográficas donde aplaudimos las hazañas de Superman o de Conan).

Carl Gustav Jung, maestro de Kerényi, abunda en la simbología fálica del héroe *(Symbole der Wandlung,* 1911 y 1950) agregando su connotación solar, que suele acompañar, en las religiones mediterráneas, a la fecundidad viril, así como a las capacidades de la luz: distinguir, abstraer, pensar, legislar. El héroe es la personificación de la líbido que, imitando al sol, recorre de modo errabundo la Tierra en busca del objeto perdido: la madre. Esta se pierde al nacer, por la separación umbilical, y al constituirse como sujeto de la cultura, mediante la prohibición del incesto. La madre integra la identidad del héroe, es su parte oscura, inconsciente, telúrica, natural, femenina. Su profundidad y la mitad de su perfección andrógina. El retorno a la unidad amorfa, uterina, entre sujeto y naturaleza, es la fantasía del deseo que lleva al desencanto, ya que esta recuperación es imposible. Deseada y temida, la madre es el acicate de la empresa heroica y la amenaza de la aniquilación. Como la Tierra para el sol, es el escenario de las proezas diurnas, pero también el engullimiento nocturno por el útero/sepulcro.

Ese viaje cotidiano y prodigioso al mundo de la muerte (¿el sueño?) ha sido representado con variable simbología en las narraciones heroicas de la antigüedad y el medievo (cf. Howard R. Patch: *El otro mundo en la literatura medieval,* reeditado por el Fondo de Cultura en 1983). Es el periplo hacia una montaña sagrada, una ciudad inmortal, una isla de las bienaventuranzas, un país bajo las olas o rodeado por una barrera de neblina, un jardín maravilloso donde todo alcanza y sobra, un castillo espléndido, fortaleza o palacio, a veces precedido de una fuente, cuyo regente es un ser superior (dios, hada), un río amenazante con el puente de las pruebas, una cueva, una isla poblada sólo de mujeres, una colina hueca. Siempre dos imágenes: el límite y el espacio natal.

Otro seguidor de Jung, Joseph Campbell *(El héroe de las mil caras,* traducción castellana de 1959) precisa el viaje heroico en los términos de vida cotidiana/lugar prodigioso. El héroe parte del primero y cumple sus pruebas en el segundo, para volver portando ciertos poderes que le permiten distribuir dones entre sus hermanos, o sea, desempeñar el rol paterno del proveedor *(der Ernäher* es el último atributo de José en el ciclo citado de Mann). Proveer no es sólo dar de comer: es también otorgar

energía y dispensar la gracia, o sea, la facultad de lo gratuito, que en ciertas culturas, atañe a la religión y que nosotros atribuimos al mundo de lo simbólico.

El viaje del héroe (siguiendo a Campbell) es siempre hacia del centro de la Tierra u ombligo del mundo, o sea, hacia la madre. Los obstáculos tienden a conservar la distancia incestuosa y el héroe que los vence cumple, a la vez, con la violación del tabú central de la cultura, y con el hallazgo del secreto del orden que, como corresponde, está en el centro u Omphalos (punto umbilical). En otras lecturas psicoanalíticas, no olvidemos (por ejemplo, la de Sandor Ferenczi en *Thalassa)* el placer sexual se obtiene en la unión que intenta un retorno al útero, o sea que sería un modo de gozar volteando el tabú y el placer que obtenemos con el triunfo del héroe, sería un modo vicario de recuperar la perdida unidad original.

Esta lectura es pasible, a su vez, como suele ocurrir, de una relectura igualmente psicoanalítica: el sexo del héroe es masculino y el de la Tierra es femenino según la versión arquetípica, pero podemos pensar que esto es así en el mundo de la mitología patriarcalista, donde el poder de ejercer los atributos fálicos y solares corresponde al varón. Es cierto que no tenemos épica del matriarcalismo, y que tal vez, dicho matriarcalismo no haya existido nunca. Pero es inquietante que, en ciertos relatos infantiles de origen inmemorial, aparezca una heroína sometida a pruebas por un varón para alcanzar el lugar de su abuela (el culto a la Abuela como diosa de la fecundidad, en lugar de la diosa madre, fue conocido por hindúes y druidas): me refiero, claro está, a Caperucita Roja, acaso el solitario vestigio de una epopeya matriarcal.

Las investigaciones de Algirdas Julien Greimas *(Du sens,* 1970) y Vladimir Propp *(Morfología del cuento, Edipo a la luz del folklore* y *Las raíces históricas del cuento,* con varias ediciones en castellano) sobre los cuentos infantiles rusos y lituanos insisten en la estructura del viaje a un reino lejano del cual se retorna con un objeto mágico o talismán como prueba de las hazañas cumplidas, sobremanera la derrota de la muerte y de privaciones menores que se homologan a castraciones de variable extensión (pérdida de facultades, órganos, etc.). En el campo de las narraciones folklóricas españolas pueden consultarse los trabajos de Maxime Chevalier y Antonio Rodríguez Almodóvar.

* * *

Como dije antes, el siglo XIX es el que conoce el comienzo de la crisis de los héroes patriarcalistas y el que, según corresponde, más teoriza sobre los héroes y su culto. Puede considerarse que el ciclo empieza con Thomas Carlyle y sus conferencias de 1840 *(Los héroes,* que citaré por la traducción de F. Gallach Palés, núm. 1.009 de la Colección Austral).

Carlyle apunta en varias direcciones. Si lo leemos como un ontólogo, un científico del ser, nos dice: «El mundo bien mirado es manifestación, fenómeno o apariencia, mas no realidad». Lo único real (cf. el judaísmo y el islamismo) es Dios. El héroe, en esta dualidad del ser y el parecer, jugaría como vínculo entre lo que parece y no es, y lo que es y no parece.

Si lo leemos como un filósofo de la historia, Carlyle es un contrarrevolucionario impresionado por el desorden que había causado, años antes, la Revolución Francesa o, más genéricamente, la revolución como modelo de cambio social. A ella opone Carlyle el héroe como arquetipo, o sea, como determinación básica de la historia que está más allá de ella y no puede ser afectada por el devenir:

> En esta indestructibilidad del culto al héroe paréceme ver hoy la dureza del incorruptible diamante, dureza que no puede ablandar la caótica situación revolucionaria..., es la piedra básica eterna sobre la que podemos edificar siempre.

Carlyle no niega la evolución, pero en tanto ella atañe a las formas del culto a los héroes, no al heroísmo en sí, ni a la distancia que deben guardar los pequeños hombres respecto a los grandes. Por ejemplo: en un comienzo, el héroe era él mismo divino (Odín), pero luego, en una segunda etapa, se consideró al héroe como vehículo de la palabra divina o profeta (Mahoma) pero no ya partícipe de la calidad de Dios. Los hombres comunes están como arrinconados en su profanidad; Dios, única realidad, es inalcanzable, está más allá de la distancia absoluta; el héroe es el lazo de unión entre ambos y constituye la historia, que puede reducirse a la biografía de los héroes. La vida de los pequeños hombres es la *quantité négligeable* de la historia. Aguarda la llegada del héroe como el combustible espera la llama que lo encenderá: apagado y pasivo.

Por otra parte, el arribo del gran hombre no depende de las circunstancias históricas, sino de la Providencia. Es inútil que una época necesite a su héroe y clame por él, si el designio divino ha decidido no enviarlo. Carlyle propone esta paradoja: aquél que escriba la historia no emergerá de ella, sino de la sagrada casualidad, por lo que la lógica de la historia es, finalmente, aleatoria, azarosa. Tiene más que ver con el destino o el *fatum* o el sino o como quiera llamárselo, que con la necesidad. Carlyle anuncia a Spengler.

Sí, anuncia a Spengler y a todos los hombres providenciales que hemos padecido y/o padecemos en el siglo XX, carlylianos sin saberlo, sobre todo en esta comarca latina del mundo. Pero enfrenta a Hegel y a todos los pensadores de la historia que la conciben como un proceso impersonal, del que surgen los grandes nombres como nudos de la trama, y no al revés. La historia como biografía del espíritu, la lucha de clases, la disputa de Eros y Tánatos, la selección natural: Hegel, Marx, Freud, Darwin.

Por fin, el héroe carlyliano asegura, desde el más allá que los pequeños hombres no alcanzarán jamás, la perduración del orden. Es un héroe conservador que, como suele ocurrir con todos los conservadores, considera que lo existente en la sociedad es natural y que no vale intentar cambiarlo, no porque esté bien, sino porque el cambio es innatural y, por ello, imposible.

> ... todo Grande Hombre, todo hombre juicioso, es hijo del Orden por su naturaleza, y no del Desorden... La actuación del hombre veraz en las revoluciones es trágica: parece anarquista, porque el doloroso elemento de la anarquía lo encumbra a cada paso, cuando repudia y odia la anarquía con toda su alma. Su misión es el orden, como la de todos los hombres. Viene a regular y encausar lo desordenado, lo caótico: es el misionero del Orden. ¿No es *ordenación* toda la actividad del hombre en este mundo?

En lo que va dicho se advierte que la teoría de Carlyle se toca con varias intuiciones del pensamiento heroico clásico. La primera es que lo definitorio del héroe es su capacidad de alterarse, de ir y venir de lo otro, de conectar lo profano con lo sagrado. Es lo que Carlyle denomina misterio, No-Mundo o lo Invisible. El héroe penetra la superficie de las cosas, va más allá de lo evidente, hacia lo que es (pene-trar es también un aspecto de lo fálico).

La sociedad se asienta sobre el culto al héroe, tanto que *Jerarquía* quiere decir *Heroearquía*. Ello es así también por razones filológicas: porque el héroe es «quien sabe y puede» (traduzcamos: el potente). Por ejemplo: la palabra inglesa *King* (rey, el que rige) es contracción de *Kön-ning* o *Kanning* (en alemán se contrae *König)* que significa «el que *Know»* y «el que *Can»,* o sea, «el que sabe y el que puede». Según Grimm, Wotan o Wuotan, el dios supremo de los germanos y escandinavos (Odín) viene de las mismas raíces que el latín *vadere* y el inglés *wading:* movimiento, origen del movimiento, potencia. Bacon ya fijó en un aforismo la identidad de la *sapientia* y la *potentia,* el saber que es dominio o señorío porque implica la dominación sobre los instrumentos, entre ellos todo el complejo de la naturaleza. Sólo que en la óptica de Carlyle este señorío no es de la humanidad, sino del colectivo o corporación de los grandes hombres, y ello por mandato (obviamente ineluctable) de la naturaleza misma.

El otro aspecto de Carlyle que continúa la línea del pensamiento heroico es la identidad simbólica entre el culto al héroe y el culto al oro, cuyas connotaciones quedan esbozadas. El héroe abre el camino que lleva al Sol, fantasía de la omnisciencia que es la omnipotencia, fantasía que está en el estímulo más lejano y final de todos nuestros deseos. No por nada los germanos, según Grimm, rendían culto al dios *Wünsch,* o sea que consideraban sagrado (absoluto) al deseo. Carlyle, más modesto, se limita a recordar que el número doce es atributo del ciclo solar y lo es por ser el número más plástico, más divisible por otros números: dos, tres, cuatro, seis, uno, doce mismo. Y así, doce son los discípulos de Cristo, las tribus de Israel, los Pares de Francia, los reinos del rey Arturo, los consejeros del Gran Lama, los ministros del Gran Khan, los caballeros de la Tabla Redonda, los reinos de Troya en la Edda Menor, los meses del año, los signos del Zodíaco, etcétera.

Otro aficionado a las mitologías nórdicas, Richard Wagner, se ocupó de los héroes, pero, sobre todo, en la crítica segunda mitad del XIX. Como Carlyle, podía aceptar que eran heroicos los dioses, los profetas, los poetas, los literatos, los sacerdotes y los reyes (¿no los hombres de ciencia, los militares profesionales, los banqueros?). Pero sus héroes son contradictorios y hasta admitirían ser clasificados en tres categorías incompatibles:

1.ª El héroe que se entrena para ejercer la administración de la ley por medio de la sumisión del deseo a la norma. Este es Parsifal, que soporta las tentaciones de Kundry y así regenera el reino de los caballeros del Grial, que custodian el cáliz con la sangre de Cristo.

2ª El héroe que no es capaz de someter el deseo a la ley. Este es Tristán, que sucumbe a los encantos de Isolda y cae en adulterio, terminando su carrera de héroe frustrado en el incesto y el suicidio.

3.ª El héroe que intenta cambiar el origen de la ley. Este es Sigfrido, en quien

Wagner reúne al héroe libertario y revolucionario de su juventud bakuninista con el héroe pesimista y fatalista de su vejez bismarckiana. Sigfrido es hijo del incesto (sus padres son hermanos) y nieto de un dios (Wotan) que engendró a aquellos semidioses en una mortal. Se enfrenta con Wotan venciendo la lanza de la vieja ley con la espada de la nueva ley (en términos freudianos: ocupa el lugar del *Urvater* y cambia el fundamento de la legitimidad, según veremos). Instaura otro orden, pero, al apoderarse del oro que da poder sobre el mundo (de nuevo, sapiencia es potencia) cae en intrigas que le hacen perder la identidad y sucumbir por el único lugar vulnerable de su cuerpo. El cosmos se destruye, hombres y dioses incluidos, y la historia termina con el retorno al origen natural de las cosas, que amenaza con repetirse según el monótono modelo de la rueda fatal.

Seguidor y luego apóstata de Wagner, crítico de Carlyle, Nietzsche nos entrega algunas meditaciones sobre el héroe en, por lo menos, estos textos suyos: *El Anticristo, La inocencia del devenir, Así hablaba Zarathustra* y *Más allá del bien y del mal.* Todos ellos fueron repetidamente traducidos al castellano.

Nietzsche no está lejos de las categorías del clásico pensamiento heroico y, por lo mismo, tampoco transita otros caminos que los de Carlyle, aunque lo haga con una valorativa distinta. Lo que cuestiona de Carlyle (párrafo 54 de *El Anticristo)* es su fideísmo, es decir, la fe como atributo esencial del héroe. Para Nietzsche, la necesidad de tener una fe, de disponer de un sí y un no absolutos, está dictada por la debilidad. El héroe es fuerte y no fiel, es fin de sí mismo y no medio sometido a otro fin, que le viene desde la altura de la fe. El héroe es escéptico, pues mediatiza las convicciones: «las convicciones son prisiones». No las sirve, no es su siervo, sino su amo. Busca la verdad y una convicción es peor enemiga de la verdad que la propia mentira.

La meditación nietzscheana corresponde a una época en que caduca el modelo del hombre del humanismo clásico, el *homo dei* que sacraliza los valores patriarcalistas. Es la herencia de la que hay que desembarazarse para fijar en el futuro un hombre que esté más allá que el hombre tradicional, que esté por encima de ese hombre, *über-Mensch:* sobre-hombre, superhombre.

El modelo nietzscheano sigue centrado en la categoría del poder, de la potencia, pero no del poder como facultad humana sometida a un código previo del bien y del mal, según el modelo del cristianismo («la comprensión activa del débil y el malogrado»), sino en el poder como algo que se legitima a sí mismo y que es bueno y aun mejor cuanto más poderoso es, sin tener que llenar una medida preexistente, sino alcanzando su medida en su realización (moral de la plenitud que ya habían propuesto, por ejemplo, Shaftesbury, Spinoza y Goethe).

También secunda Nietzsche la valorativa sexista patriarcal, o sea, los valores heroicos como viriles y fálicos, frente a los valores cristianos como nihilistas, femeninos y decadentes (la analogía entre plenitud/decadencia y erección/descongestión puede ser evidente). Otra analogía topológica es la de norte/sur: la transmutación nietzscheana de los valores implica el cumplimiento del programa que él denomina «hiperbóreo», oponiendo lo de arriba (el frío, la lucidez, lo superior) a lo de abajo (la calidez, la mezquindad, lo inferior). Finalmente, los ideales nietzscheanos son los de la Ilustración, aunque admita que la herencia de la Ilustración es algo caduco, pues su

filósofo eminente, Kant, se le antoja la encarnación de esa creencia en la razón incorpórea que evoca la prédica del sacerdote cristiano, enemigo del cuerpo y de la salud, y predicador de la enfermedad, la debilidad y la «razón pura». Una nueva Ilustración, basada en la exaltación de las desigualdades humanas y no en la igualdad del cristianismo, según la cual todos somos parejamente hijos del mismo Dios.

Como Carlyle, Nietzsche propone una sociedad heroica, o sea, gobernada por aquellos que son naturalmente los mejores, los más potentes (los filósofos, los nobles, los guerreros), cuyos modelos encuentra en el código de Manu y en el Imperio Romano. Y así como el cristianismo vampirizó a éste, el socialismo y el anarquismo, con su moral del resentimiento social y su prédica de la venganza de los obreros y los pobres que no se resignan a su condición inferior, vampirizarán a nuestra sociedad.

Independiente, selecto, libre, el hombre superior debe encerrarse en su orgullosa torre para meditar y encontrar sus impulsos en el fondo de sí mismo, tan lejano de las sugestiones de la multitud como de las sugestiones de Dios.Es que Dios ha muerto y el último hombre ha pasado. Intrépido y amante del peligro, el héroe nietzscheano surge hacia el mundo desde la intimidad de sus laberintos interiores y se encuentra en el futuro, en lo inédito de la historia. Las metas heredadas están caducas y hay que crear otras nuevas, para las cuales la ciencia es inútil, pues sólo se ocupa de las premisas y no de los fines. El héroe es el que dice sí a la vida y no a la repetición, pues si el retorno es eterno, todos los retornos no son iguales: «El hombre debe ser motivo de algo que no sea ya el hombre» y que, sin embargo, no es la utopía, sino la continuación de la historia humana.

Como se ve, lo sagrado en tanto es lo absolutamente distinto, no es puesto por Nietzsche en el más allá, como por Carlyle, sino en la historia misma. En todo caso, más allá de un abismo que el hombre superior se atreve a saltar porque es capaz de hundirse para tentar el triunfo. Es el tentador, el *Versucher,* capaz de *Versuchung* (tentación) que es, a la vez, *versuchen* (ensayar, intentar) y *suchen* (buscar).

Este más allá, este abismo a saltar, sitúa en la historia el reino lejano de los héroes clásicos. El porvenir es el velo que arropa a Zarathustra, bajo el sol en su cenit. Otro símbolo clásico y heroico. Ahora bien, ese futuro sin modelo previo, ¿es el del otro hombre que está sobre el hombre viejo? ¿Es el Impero Romano restaurado? ¿Es el Código de Manu resituado? ¿Es Benito Mussolini, buen lector de Nietzsche, como se ha dicho tantas veces? ¿Es Adolf Hitler, buen amigo de Elisabeth Nietzsche, como todos sabemos? ¿Cuál es el apellido de Zarathustra?

* * *

El psicoanálisis viene detrás de Carlyle y de Nietzsche, no sólo por motivos de almanaque, sino porque Freud, por ejemplo, es un nietzscheano que no lo dice y porque el psicoanálisis, en general, es una relectura de todo el discurso humano, a partir de las leyendas heroicas, incluidas las de Carlyle y Nietzsche, y porque también tiene sus vasos comunicantes con la Ilustración, en tanto propone la cura de los enfermos (sobre todo, de los incurables) y el crecimiento de los niños (sobre todo, de los crecidos).

Otto Rank, discípulo de Freud, se adelantó al maestro en el tratamiento del tema heroico *(El trauma del nacimiento* y *El mito del nacimiento del héroe,* traducidos al castellano en 1961). Luego, Freud retoma y redondea el asunto en *Tótem y tabú* y *El hombre Moisés y la religión monoteísta* (hay varias traducciones al castellano).

Rank esquematiza la historia de los héroes a partir de una situación que es común a todos los hombres. El niño nace contra la voluntad de su padre, que quiere impedir su venida al mundo para evitar que le sustraiga el afecto de la madre. El trauma natal consiste en el «golpe» que recibimos al caer en un lugar de amenazas y peligros. La reacción elemental es clamar por un segundo claustro materno, donde estaremos convenientemente encerrados, protegidos y alimentados. Pero esta protección, de nuevo, es impedida por el padre, que quiere separar al hijo de la madre. Para ser reconocido por el padre y ocupar un lugar en el mundo, el héroe (el hombre) debe cumplir ciertas hazañas que obran como una sobrecompensación a su situación de inferioridad.

Rank concluye que el neurótico es aquel que no quiere asumir la angustia de vivir y proyecta retornar al útero, a la madre devoradora y protectora. La angustia es la vida y la seguridad es la muerte, el estado prenatal.

Los héroes de Rank son los de Carlyle, es decir, los fundadores, que se erigen en padres (de una nación, de una religión, de una filosofía, etc.) a fuerza de pruebas en que demuestran su capacidad de engendrar. Las leyendas no hacen sino convertir en personajes prodigiosos a los símbolos de las fantasías básicas del hombre: superar el trauma natal, madurar a través de la angustia, afirmarse en el mundo a partir de las propias obras.

Freud se basa en este planteo de Rank formulado en 1909 al abordar la figura de Moisés. Su héroe es un personaje de alta condición social que es abandonado por designio paterno, criado por una familia de adopción y, finalmente, reconocido por su padre a partir de sus hazañas. Ahora bien: mirado con atención, el esquema freudiano dice lo contrario de lo que parece: el padre no quiere la muerte de su hijo, porque, de lo contrario, lo mataría lisa y llanamente, sino que quiere someterlo a una prueba de muerte (palingenesia), que es uno de los rasgos esenciales del héroe clásico, y el hijo no se alza contra el padre y lucha con él para derrotarlo y ocupar su lugar, sino que se mide con el padre para mostrar a la sociedad que está capacitado (tiene sapiencia y potencia) para ser padre. En todo caso, enfrenta al *papá,* pero no al *padre.* Si enfrentara al padre, entonces enfrentaría a una institución, la paterna, que es una instancia impersonal, un lugar en la geometría social, y éste no es el objeto del héroe, que no se propone acabar con la sociedad como tal sociedad. Si acaso, en ciertos ejemplos, lo que intenta es cambiar el fundamento de la legitimidad, como es el caso de Sigfrido en Wagner.

La teoría freudiana sobre el origen de la sociedad y el Estado apela a la leyenda del tótem: en el origen (que no tiene una fecha en la historia), los hijos mataron y devoraron al fundador de la tribu, incorporando sus virtudes y convirtiéndolo en un animal simbólico que identifica a los componentes del grupo y que ocupa un lugar virtual, el lugar que sacraliza todas las normas, que legitima todas las leyes: es el *Urvater,* el padre primordial u originario. En el cuerpo de los descendientes, este padre

primero que no tiene padre está presente en un código de deberes y prohibiciones, en una cultura. También hay algunas amenazas para los oividadizos o desobedientes, amenazas que suelen ser representadas por animales heráldicos temibles o repugnantes o, simplemente, por el Código Penal.

El judeocristianismo ha humanizado el totemismo anterior, dando manera antropomorfa al Padre y al Hijo, aunque subsistan los animales totémicos que rodean a los cuatro evangelistas, y el banquete en que devoramos al Cordero Pascual (la comunión en la misa).

En definitiva, el esquema freudiano relee el pensamiento heroico y le otorga una vigencia actual basada en el «retorno de lo reprimido», o, mejor dicho, «retorno de lo desplazado». Todo aquello que la cultura ha considerado indeseable ha sido sustituido por metonimias que aparecen en las narraciones heroicas, donde el protagonista llena los deseos insatisfechos de los receptores. Se cumple, de este modo, el imperativo heroico de que el héroe se admira, pero no se imita, ya que él hace lo que nosotros queremos hacer, pero la cultura nos prohíbe.

Si bien Freud ha dado una definición restringida del héroe, basada en la actitud de alzamiento del hijo ante el papá destinada a ocupar el lugar del padre, es factible ampliarla con los elementos que el mismo Freud deja acotados. Así es como Bela Grunberger (*Le narcissisme,* 1971) define el héroe freudiano a partir de las siguientes notas:

— Es el que no quiere deber su vida a nadie.

— Ha nacido fuera de las leyes naturales, sin acoplamiento.

— No debe su vida a los padres, sino a sí mismo.

— Es el autoengendrado, el hijo de Dios (como se llamaba antiguamente a los niños expósitos) o el hijo de sus propias obras.

— Es el fundador de su propia familia, en lugar de ser el heredero de una familia preconstituida y, por tanto, en cierto sentido, ajena.

* * *

He deshilachado muy parcialmente y, si el lector quiere, antojadizamente, el vasto tejido del pensamiento heroico. Pero, aunque más no sea como punto de partida para futuros desarrollos, vale la pena recapitular en algunos incisos sintéticos lo antes expuesto:

1.º El héroe es un personaje paradigmático, o sea, ejemplar, en tanto es portador de valores vigentes en determinada cultura, pero es también un personaje que, por su contacto con lo sagrado, reúne las notas del *tabú:* no debe ser imitado ni tocado, so pena de graves castigos.

2.º Tiene una doble naturaleza y la capacidad de habitar, como en casa propia, el mundo de la vida y de la muerte, de lo sacro y lo profano.

3.º Está imbricado en una estructura política de selección de mandos, pues las pruebas que debe superar son el examen que la sociedad le toma para comprobar si es apto a desempeñar el rol paterno.

4.º Responde a ciertas constantes estructurales que se mantienen a través de la

historia, aunque su combinación puede variar con las épocas. Estas constantes son leídas por la ideología arquetipista como signos de eternidad, de inmutabilidad, que están más allá del devenir y no pueden ser afectados por él.

5.º El héroe es *aquel que es capaz de volver de su propia muerte, de renacer de sí mismo, de experimentar palingenesia.* Esta experiencia puede darse, en los relatos heroicos, en términos efectivos (muerte y renacimiento del héroe, viaje al mundo de los muertos con billete de retorno) o simbólicos, abriendo el espacio de la *dialéctica de la identidad.* Ser lo idéntico y lo no idéntico, lo uno y lo otro, lo que se es y lo que no se es.

6.º El modelo heroico que conocemos por los documentos conservados incardinan al héroe en el sistema de la cultura patriarcalista y el plexo de valores que representan son los valores fálicos o solares: discriminar, legislar, ordenar, administrar, engendrar, dirigir, proveer, etc.

7.º Hay en el héroe una tendencia a la integración, la totalidad, la plenitud, la perfección, que implica cierta androginia, siempre simbólica, pues la androginia biológica ha sido regularmente despreciada y aniquilada por las culturas históricas.

8.º Por la identidad del saber y el poder, el héroe instaura *el reino de la razón instrumental,* o sea, el sometimiento de la naturaleza a fines humanos y en calidad de medio.

9.º El héroe se alza contra su padre concreto (su papá), pero a favor de la instancia paterna, o sea, del padre como institución, ya que se entrena y se examina para llegar a ser padre. En el caso de los héroes revolucionarios, intentan ocupar el lugar del *Urvater* y cambiar los fundamentos del sistema legal, para crear un nuevo orden paterno.

10. El héroe no es el hijo de su familia natural, sino de sus propias obras, o sea, que es, en cierto sentido, hijo de sí mismo (autoengendrado) o hijo de nadie (bastardo), lo cual lo conecta con su doble naturaleza, que es también una forma de bastardía (la unión de una divinidad con un ser mortal).

Si hubiera que señalar, entre todos estos incisos, el primero o central, a partir del cual se ordenan los otros, elegiríamos el referente a la capacidad de resurrección del héroe. Como la aurora de todos los días, los domingos *(Sonntäge* o *Sundays,* días solares) de todas las semanas, las primaveras de todos los años, las redenciones de todas las épocas históricas, el héroe nos promete volver de la muerte, desalojar las ruinas del pasado, rescatarnos de las sombras, descargarnos de los errores y faltas de antaño, para proveernos de un mundo inédito, cargado de potencias flamantes.

En este sentido, el héroe clásico es un personaje festival, pues, al igual que la fiesta, instaura el tiempo del origen, que da comienzo nuevo al tiempo gastado de la historia, el invierno caduco y estéril que, agotado, nada puede dar de sí. Los ritos y las revoluciones, los dos extremos de la experiencia histórica, destruyen los relojes y anuncian los tiempos nuevos. Su encanto es un encanto heroico.

BLAS MATAMORO
San Vicente Ferrer, 34, 4.º izqda.
MADRID-10

Nuevos apuntes cinematográficos

Haciendo caso omiso de los agoreros que siguen pronosticando la muerte del cine, nos dedicamos en estas notas a glorificar su permanencia a través de las transformaciones profundas que está sufriendo como parte de la industria de los medios audiovisuales. (Ya no se puede hablar de la industria del espectáculo: ésta es solo una parte del gran negocio en que está incluida; como nos decía Mel Brooks hace poco, Columbia pertenece ahora a Coca-Cola, Gulf & Stream se ha almorzado a Paramount, etcétera) Asimismo, las relaciones del cine-cine y el vídeo están transformando los canales de la exhibición. ¿Qué pueden hacer frente a esta conmoción profunda esas gentes raras que siguen pretendiendo que la expresión fílmica es algo más que una explotación? La más sencilla solución suele ser la verdadera: los artistas aún poseen la materia prima, las ideas.

El cine actual, pese a sus graves crisis creativas, que han llevado a la proliferación de productos muy caros y en serie, no puede subsistir solamente con los planes computarizados de las grandes empresas de comunicaciones que manejan el medio. Ya sea en las grandes pantallas, en los cassettes del vídeo, o en las futuras proyecciones tridimensionales logradas mediante el láser, el lenguaje audiovisual está aún imaginado por hombres y no por robots y ordenadores. El desafío del futuro es fascinante, pues los nuevos medios técnicos que continuamente se aportan pueden dar, paradójicamente, más independencia al creador.

El vídeo, por ejemplo, en cuanto se salven algunos inconvenientes, ya resueltos en teoría (reproducción y manejo más flexible, aumento de la definición, etc.) permite, con su sustrato electrónico, un mayor control del realizador sobre el proceso productivo. Desde hace mucho tiempo, la reproducción instantánea del material de rodaje (aún químico y por lo tanto sometido al proceso de revelado y copia) mediante la cinta de vídeo visualizada en una pantalla de TV como monitor, permite al director el control de la escena que desea estudiar. Este control, de uso generalizado, tiene una obvia derivación: un autor puede realizar sus films sin el complejo aparato técnico del estudio tradicional, puede incluso «escribir» su relato en imágenes sin más ayuda que un par de técnicos (o incluso solo), ya sea como esbozo de la obra definitiva o como pieza definitiva.

Como en toda etapa de transformación, estas posibilidades están aún en proceso de exploraciones y tanteos. Y mientras tanto coexisten las formas tradicionales y las nuevas. Quizá ese proceso de cambio —que por ahora tiene que ver sobre todo con los canales de reproducción, las técnicas de mercado y otras zarandajas decisivas pero superficiales, no han incidido demasiado en las formas estéticas del cine. Con base química o electrónica, vistas en una pantalla de tela o en un televisor, se siguen contando historias (eso sí, cada vez más convencionales), con primeros planos, planos americanos y planos generales (estos, eso sí, menos frecuentes), movimientos de cámara y el todo organizado mediante el montaje. O sea: la imaginación sigue siendo decisoria, si tiene el poder.

Panorama para cinéfilos

El espectador es actualmente más selectivo, se dice, aunque las encuestas y estadísticas siguen demostrando que la mayoría no es muy exquisita en sus preferencias. Y mientras se espera al hombre nuevo, que según los soñadores de la cultura será más exigente con sus gustos (pero, ¿sus gustos serán los mismos que los soñados?), los cineastas más empeñados en hacer films que no se confundan con esa depresiva mediocridad que abunda en todas partes, hallan los medios de cumplir sus sueños. Un caso curioso, e interesante, es el de un film inglés recientemente visto en Madrid, *The Draughtsman'Contract (El contrato del dibujante)*, de Peter Greenaway.

Esta obra insólita, que se estrenó con cierto retraso (es de 1982) es un intrincado juego de metáforas de todo tipo (históricas, visuales y pictóricas, sexuales y hasta agronómicas) y debe haber sido difícil llevarla a cabo por las vías habituales de la producción comercial: fue producida por el British Film Institute (una prestigiosa entidad que sostiene desde hace mucho una muestra de cine de calidad, una cineteca y otros departamentos de difusión cultural) y el Canal 4 de la televisión.

Aunque no es indispensable —el film atrae por su misma trama, misteriosa y estéticamente atractiva— su base histórica amplía muchas de sus claves.

La acción de *El contrato del dibujante* transcurre, no casualmente, en el verano de 1694. Reinaba entonces Guillermo III (Guillermo de Orange, holandés, 1689-1702) y su esposa María era hija de Jacobo II, el monarca anterior. En realidad, ambos eran nietos de Carlos I, decapitado por Cronwell en 1649 después de la guerra civil entre los realistas y el Parlamento. El interregno de Cronwell, nombrado Lord Protector, fue el único período de la historia inglesa en que no imperó una monarquía. Fue una época puritana y llena de persecuciones, que se centró en la moral y la religión, con una prolija masacre de católicos en Irlanda. Un ejemplo de su clima fue el cierre de todos los teatros durante 18 años, hasta 1642. A la muerte de Cronwell, se produce la Restauración y el hijo de Carlos I vuelve de su exilio en Francia y es proclamado rey como Carlos II. La Restauración involucra el regreso de los católicos al poder. Paralelamente, el teatro vuelve a brillar en una Corte que recobra sus fastos, los mismos que habían motivado la desgracia del primer Carlos.

Pero Carlos II no tuvo hijos y su sucesor hubo de ser Jacobo, un converso católico que subió al trono en 1685. Este sí tuvo un hijo, y un sector de nobles y políticos, protestantes, llamó a Guillermo de Orange para que depusiese a su suegro Jacobo. Este huyó sin combatir y Guillermo y María fueron proclamados reyes en 1689. El 1.º de julio de 1690, Guillermo vence a Jacobo en la batalla de Boyne, en Irlanda. Guillermo de Orange promulgó una ley de tolerancia (Toleration Act) que intentaba la concordia entre católicos y disidentes, pero esto no detuvo la discriminación contra los primeros (que hasta 1829 fueron excluidos de las universidades y cualquier cargo oficial) y el sentimiento popular anticatólico se extendía, mientras abundaban las persecuciones en la católica Irlanda (cuyas secuelas persisten aún hoy en el Ulster) y en Escocia, que aún era un reino independiente. Escocia fue sometida al rey y al Parlamento inglés en 1777. La época del film coincide con la muerte de la reina María

(pocos meses después) y Guillermo tampoco tuvo herederos. Con la nueva reina (Ana), hermana de la anterior, se extingue la dinastía de los Estuardo.

Estas tramas dinásticas y la rivalidad religiosa afloran discreta pero continuamente en el film. El protagonista, el pintor y dibujante contratado, la esposa del terrateniente Herbert, es inglés pero simpatiza, según algunos diálogos lo muestran, con católicos y escoceses. Los Herbert son anglicanos y Talman, el esposo de la hija de Herbert, es alemán. Los Talman no tienen herederos, como Guillermo y María.

Todas estas alusiones, que afloran en los diálogos y que establecen un parelelo entre la sociedad inglesa de la época, lo mismo que las metáforas sexuales reseñadas por el crítico inglés R. Mortimore, y que juegan con las acepciones de ciertas palabras que denominan frutos, son parte del mecanismo sutil y sofisticado del film. Son accesibles solamente a un público culto (y preferentemente inglés, que conozca historia y semántica) pero solo añaden una dimensión más a un relato que —según Greenaway— puede seguirse como un «thriller» de Agatha Christie... Pero otras curiosas circunstancias determinaron las características del film y su trama, también escrita por el director.

Peter Greenaway (con quien conversamos largamente durante su estancia en Madrid) es también pintor. No solo esto determina muchos aspectos formales del film («un paisaje con figuras», lo ha definido) sino hasta ciertos gérmenes de la historia. «Un día, durante el verano de 1976 —ha relatado— salí a pintar y sufrí constantes interrupciones. Me pareció buena idea construir un guión a partir de esto. Y de esto trata mi película: un artista se sienta a pintar y se ve interrumpido por los movimientos en torno suyo... Y por sus obligaciones eróticas para con las mujeres de la casa.»

La idea del film, en síntesis, es parte de esa visión y su circunstancia: un dibujante es contratado para hacer una serie de «retratos» de la casa de los Herbert, una mansión rural con geométricos jardines que será vista desde distintos ángulos. Esto planteó, entre otras cosas, la elección de la época. «En un período más reciente, se hubiese contratado a un fotógrafo», observa Greenaway. Primero se pensó en 1820, para elegir una casa enorme y decorativa erigida en Wardour, a fines del siglo XVIII. Pero como se había derrumbado hubo que retroceder más, hasta que se llegó a 1694, una época que históricamente era importante para Inglaterra.

El problema de las películas «de época» es obviamente, la recreación de un mundo desaparecido «que sea mínimamente creíble, como señala Greenaway. Sobre documentos, pinturas, obras de arte y literatura, hay que inventar un mundo imaginario «que dé impresión de totalidad y plenitud en cuanto a su atmósfera, aspecto, anécdota, imagen y diálogos». En cine, que presente sensaciones sobre la base de una impresión de realidad, de cosas concretas, es aún más difícil que en literatura, donde las sugerencias dan campo a la imaginación. Dar vida en el film a una época remota, es una tarea que va más allá de lo arqueológico y da paso a la interpretación. «Y como esta película —según nos acota Greenaway— no pretende una exhumación imposible, da paso a una serie de arcaísmos deliberados, alusiones actuales, que son las que me interesan como perspectiva». Todos los elementos y acontecimientos, «son susceptibles de ser interpretados, revaluados y reinterpretados. No es casual que el dibujante posea en 1694 un aparato óptico que le permite fijar el paisaje sobre el papel. Este

aparato no difiere demasiado del visor de la cámara que encuadra el paisaje del film... Fue construido especialmente, pero tiene un precedente histórico: el pintor Canaletto utilizó un artilugio semejante...»

Por otra parte, las pinturas de la época (siglo XVII) dan no solo un fondo para la imaginería del film, sino que a veces han determinado ciertas escenas. Hay «una pintura modesta de un artista desconocido que se encuentra en Ham House, la mansión jacobina de Richmond, que nos permitió reducir la escala temporal y fijar la fecha. En ese cuadro aparece un jardinero, un tal Mr. Rose, que ofrece a Carlos I la primera piña que se cultivó en Inglaterra». En este cuadro, bastante enigmático, se ve una mansión jacobina, no identificada, y un jardín muy geométrico de estilo holandés, que serán también una inspiración directa del ambiente y la trama del film.

No era extraño, además que un caballero rural como el Herbert de la película eligiese jardines holandeses. La influencia de los Países Bajos era muy señalada en la Inglaterra de entonces y la mayoría de los pintores que trabajaban allí eran holandeses y alemanes. Van Dyck era un ejemplo y faltaban aún treinta años para que apareciese Hogarth...

Así como se da vida a los cuadros, también el lenguaje hablado (al final daremos algunos ejemplos del diálogo original) desempeñan una importante función: se trata —dice Greenaway— de «reinventar un lenguaje rebuscado para la conversación llena de agudezas, equívocos y juegos de palabras, o sea algo que para bien o para mal, está ausente del lenguaje actual». A Greenaway, evidentemente, no le atrae el clásico realismo del cine inglés (dice que es una «obsesión» típica del mismo) y por eso, a pesar de sus eruditas referencias, *El contrato del dibujante* no se parece en nada a las películas históricas «perfeccionistas».

De tal modo, hay una continua y sutil distorsión: el paisaje está continuamente verde (algo que no puede esperarse del clima inglés «durante más de tres días consecutivos»), las pelucas son más grandes de las que se usaban en el siglo XVII, la música de Michael Nyman se inspira en Purcell, pero tiene una reelaboración indiscutiblemente moderna. Pero a esta altura, parece necesario hablar un poco más de la esencia y la estructura del relato en sí. Como ya se ha dicho, el dibujante es contratado por la familia del terrateniente Herbert —por su esposa y su hija— para hacer una serie de esquicios de la casa y ofrecerlas al dueño de casa como regalo. Se sabe, desde el principio (o así se le dice al artista) que puede ser el medio de reparar una deteriorada relación matrimonial. El terrateniente, por otra parte, sale de viaje y estará desde entonces ausente de la acción. Las exigencias que el dibujante impone en el contrato son minuciosas y dominantes: durante su duración ejecutará doce dibujos y será un huésped privilegiado, que usará de sus prerrogativas para disponer sexualmente de las mujeres de la casa.

Poco a poco, como en una novela de misterio, sucederán cosas extrañas y recién al final se abrirán, en parte las claves del enigma; no del todo, porque todos son sospechosos de un crimen que envolverá al protagonista en una trampa inexorable. El film se abre con una escena nocturna y se cerrará con otra; entre ambas, la trama se mezcla con la ejecución de los dibujos en un proceso tan simétrico como los jardines que rodean la casa. Allí, el director admite una de sus fuentes de inspiración:

Borges y su relato de *El jardín de los senderos que se bifurcan.* Los dibujos que se van ejecutando (y que pertenecen al mismo Greenaway) contribuyen a otra característica del film: una ejecución minuciosa que se desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Como en ellos, la cámara mantiene una actitud distanciada, no comprometida, a la vez tenaz en el detalle e irónica hasta el punto de que todos los personajes y sus acciones pueden ser interpretadas de diversos modos, conservando siempre el espacio del enigma. Un ejemplo de este juego es el personaje de la estatua. Es una estatua viviente, que observa desde su pedestal o se desplaza sin ser visto las etapas del drama. Como señala Greenaway, el gusto por las estatuas clásicas coleccionadas por los ricos nobles de la época y colocadas en sus jardines era usual en el siglo; también era una broma posible fingir esta estatuaria viviente... Pero la función-testigo de la estatua viva es otro juego enigmático del film: no tendrá tampoco explicación.

Situación del cine español

Después de los éxitos obtenidos en 1983, entre los cuales se destaca indudablemente *El Sur,* segundo largometraje de Víctor Erice después de diez años de silencio desde *El espíritu de la colmena,* el cine parece repetir, este año, una expansión interesante. Una de sus características actuales más notables sería la diversidad: no puede hablarse, como en otras épocas, de estilos, corrientes o grupos definidos. Cada uno de los estrenos recientes es un caso particular, una exploración propia, con temas también muy distanciados entre sí. Ya el éxito de algunos títulos estrenados el pasado otoño *(El arreglo, Truhanes, Entre tinieblas)* señalaba que la única impronta común entre sus autores era un cierto compromiso con la calidad técnica y unas propuestas expresivas que se alejaban de la rutina puramente comercial (que también existe y perdura).

Es probable que la nueva ley cinematográfica, que puede estimular económicamente la realización de películas con apreciable independencia creadora, contribuya aún más en el futuro a esta afirmación del cine español, que pese a sus crónicos problemas de estructura industrial, revela una insólita vitalidad en sus creadores. Como se ha dicho antes, cada obra y cada director parecen partir de una propuesta individual. Lo cual otorga al conjunto de lo visto recientemente una fascinante panoplia de perspectivas.

Vale la pena citar algunos films y sus temas. *Epílogo,* de Gonzalo Suárez, señala el regreso de este interesante cineasta y escritor con una obra muy personal que diseca el drama de unos personajes inusuales. *El caso Almería,* de Pedro Costa Musté, es una crónica seria y punzante que intenta el testimonio y la interpretación de un hecho reciente, la muerte, quizá por error, pero igualmente vituperable, de tres jóvenes apresados en Almería por miembros de la Guardia Civil en mayo de 1982. No era frecuente en el cine español el tratamiento de episodios históricos tan recientes y urticantes; la libertad de expresión actual debe contribuír a ello. Pero es interesante observar que el testimonio no es oportunista ni cae en excesos.

Las bicicletas son para el verano, de Jaime Chávarri, es una adaptación de la notable pieza teatral de Fernando Fernán Gómez, realizada con dignidad, aunque plantea los

clásicos problemas del trasvase de medios de expresión distintos. *La conquista de Albania* de Alfonso Ungría es una insólita superproducción histórica, que, sin embargo, no abusa de la iconografía de época y las batallas, para introducirse en el drama individual de sus protagonistas, envueltos en una delirante aventura guerrera. Otro film histórico, pero de época más reciente, es *Victoria!,* caudaloso film catalán de Antoni Ribas que en realidad son tres películas (se estrenó la primera) que narra sucesos ocurridos entre 1917 y 1920. En total, siete horas y media para narrar una verdadera saga.

Sólo dos comedias aparecen en el grupo. Una es *La línea del cielo,* de Fernando Colomo (que en *Tigres de papel* había iniciado un estilo de comedia de costumbres con rasgos de improvisación actoral) que ubica a su personaje en Nueva York: un fotógrafo español que intenta abrirse camino. Es una curiosa mezcla de anécdota y testimonio personal rodado en la misma ciudad americana. La otra comedia es *Sal gorda,* de Fernando Trueba (*Opera prima, Mientras el cuerpo aguante*), que asume deliberadamente la comedia de género, llena de enredos y acción delirante.

A estos títulos, ya estrenados en pleno invierno (y por cierto casi simultáneamente, en un plan de distribución de bastante absurdo, por la competencia generada en carteleras) se añadieron posteriormente *Feroz,* original propuesta de Manuel Gutiérrez Aragón (la fábula de un niño que se convierte en oso); *Los santos inocentes,* de Mario Camus; *Cuerpo a cuerpo* de Paulino Viota; *Pan de ángel,* de Francesc Bellmunt; *Ultimas tardes con Teresa,* de Gonzalo Herralde (versión de la novela de Juan Marsé); o *Prótesis,* de Vicente Aranda, para citar los títulos más significativos. Hay que añadir los films que recibieron el premio de Nuevos Realizadores que otorga la Dirección Nacional de Cinematografía: *Los motivos de Berta,* de José Luis Carroggio Guerin; *Casas viejas,* de José Luis López del Río; *Gritos sordos,* de Raúl Contel; *Vivir mañana,* de Nino Quevedo; *Katy,* de Santiago y José Luis Moro. Otro fenómeno reciente de la producción española, es la irrupción de muchos nuevos directores, algo que la nueva ley de Cine puede aún acrecentar.

Otras obras expectantes son *Akelarre,* historia de brujería ubicada en el País Vasco, que señala el retorno de Pedro Olea; *La muerte de Mikel,* de Imanol Uribe (el realizador de *La fuga de Segovia)* y *El señor Galíndez,* primer film realizado en España por Rodolfo Kuhn, el director argentino. Es una versión de la conocida obra teatral sobre torturas de Eduardo Paulovsky.

Este amplio espectro de temas y autores y la buena acogida de público que han obtenido muchos de estos films (que con mayores o menores logros están a una distancia sideral de las toscas comedias comerciales del sempiterno Mariano Ozores) parecen señalar que la cinematografía española entra en un período de actividad fértil y artísticamente válida. Dos cineastas esenciales preparan además nuevos films: uno es el veterano y siempre juvenil Luis García Berlanga, que prepara una historia basada en un guión que la censura de otrora le impidió rodar; otro, es Carlos Saura, que realizará un film muy diferente a *Carmen* y *Bodas de sangre.* Por su parte, el «enfant terrible» del cine español, Pedro Almodóvar, rueda *Yo maté a mi marido,* donde esta vez reflejará, a su manera poco reverente, la vida de las clásicas amas de casa.

La nueva ley de cine

Puede suponerse que esta nueva ley de cine preparada por la Dirección General, va a impulsar un cine de mayor calidad, con mayores oportunidades para nuevos directores y —aunque con limitaciones— va a mejorar las relaciones con el mercado y la exhibición.

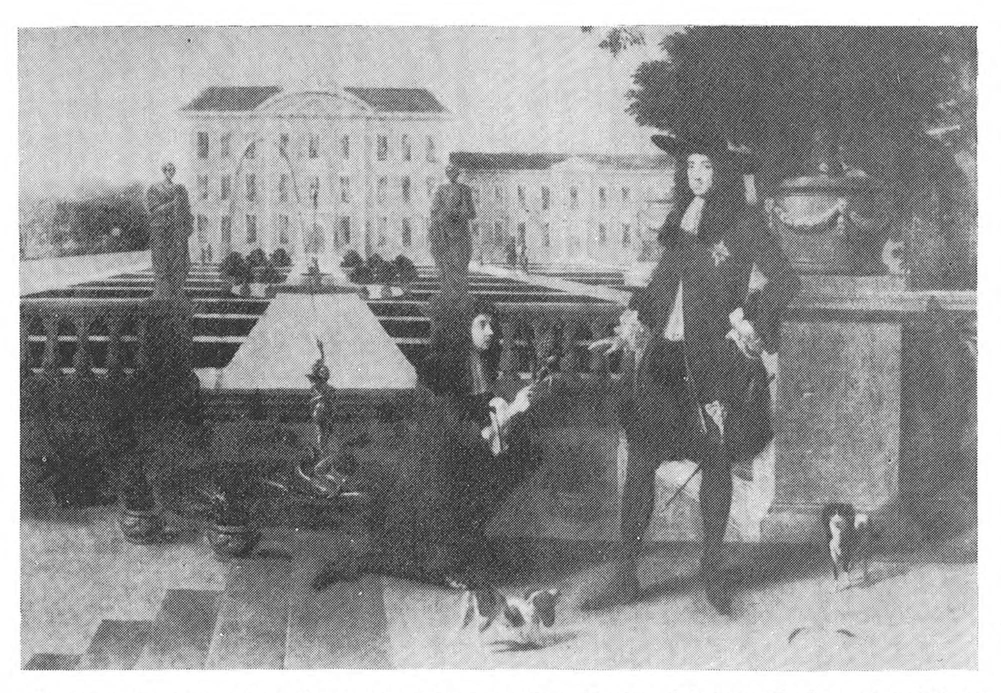
Uno de los cambios fundamentales, respecto a la antigua legislación, es que las subvenciones a las producciones españolas, serán anteriores a la realización (antes se daban después de terminado el film). La Dirección de Cinematografía, de acuerdo a la ley recientemente aprobada, otorgará hasta el 50 por ciento del presupuesto de una película, con cargo al Fondo de protección. Una subcomisión de valoración técnica (que está formada por once miembros) deberá tener en cuenta «la calidad del proyecto», «los proyectos de nuevos realizadores», «los dirigidos a un público infantil», «el carácter experimental» y «la rentabilidad de anteriores proyectos».

A partir de estos supuestos, los realizadores que intentan obras que a priori no resultan «comerciales» para los productores tradicionales, podrán contar con un adelanto sustancioso. Hay que anotar que ese dinero no es un regalo, sino dinero anticipado. El mismo se irá descontando de las subvenciones que merezca el film después de realizado. El sistema difiere del «adelanto sobre rendimientos de taquilla» que se practica en otros paises (como Francia), pero si bien el Estado asume el gasto, puede suponer, si el film dado no responde a sus expectativas, el mecanismo se apoya sobre la posibilidad de que su calidad merezca el apoyo monetario anticipado. Pero en forma indirecta, el fondo depende también del rendimiento en los cines, pues el dinero para subvenciones que dispone la Dirección General sale de las recaudaciones que obtiene cada película.

En cuanto a las subvenciones que reciben las películas terminadas, hay tres categorías: la *ordinaria* (que rige desde 1965), que recibe todo film español, salvo los tipo «porno», involucra el 15 por ciento de su rendimiento bruto en taquilla; la *complementaria,* es la que se da a las películas que según la Subcomisión mencionada tengan «especial calidad» y suma a lo anterior un 25 por ciento más. Por fin, la subvención adicional corresponde a las producciones con un coste de más de 55 millones. Corresponde a un mayor riesgo de inversión. Al ser acumulativas, estas subvenciones pueden alcanzar el 65 por ciento de su rendimiento en taquilla.

Se prevé que estos mecanismos hacen aún más necesario el control automático de taquilla (ya en preparación), pues el habitual fraude en las salas perjudica, naturalmente, el destino de los films.

Curiosamente, tanto distribuidores como exhibidores han atacado virulentamente otros dos aspectos de la ley: la cuota de pantalla y la cuota de distribución. Y sin embargo, en la redacción definitiva, éstas no cambian fundamentalmente. La cuota de pantalla sigue casi igual: por tres días de película extranjera deberá haber un día de film español, siempre que sea en versión doblada, pues las originales subtituladas son de libre exhibición y libre importación. Lo único que se añade es una previsión para evitar ciertos fraudes de exhibición utilizados para cubrir la cuota: el porcentaje será de 1 a 1 cuando el film español haya sido estrenado con cuatro años de anterioridad



El jardinero Rose ofrece a Carlos I de Inglaterra la primera piña cultivada en dicho país. (Cuadro anónimo de finales del siglo XVII.)

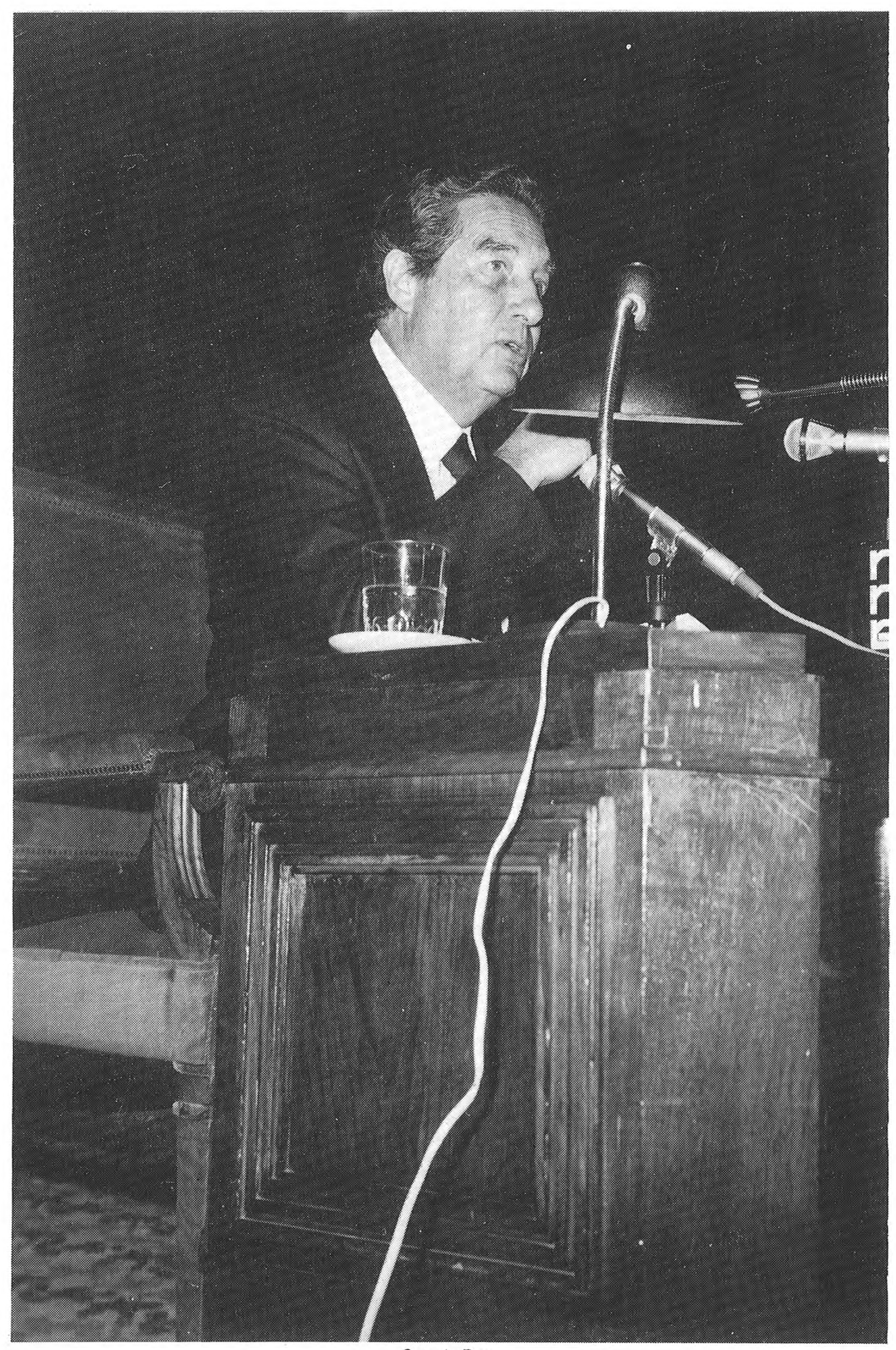
a su exhibición (salvo decisión especial por su especial interés) y no serán computables para la cuota cuando se programen en «horas bajas», en una jornada donde se reserva la hora preferente a films extranjeros.

En cuanto a la cuota de distribución (que regula el otorgamiento de licencias de doblaje a cambio de la explotación de films españoles) tampoco es tan severa como el proyecto original. El total de licencias se reduce de cinco a cuatro, y se fijan las recaudaciones que debe alcanzar el film español que se programe para obtener cada licencia. Esto tiende a que esa explotación sea eficaz y no puramente formal y destinada a la muerte rápida en malas programaciones.

De todos modos y a pesar de estas limitaciones, la ley puede servir a dos objetivos fundamentales: aumentar la calidad estimulando su posibilidad de realización y mejorar la comercialización por parte de quienes dominan la importación. Es un paso importante, en un medio que siente, aún más que otras industrias, el peso de las prácticas monopolistas.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13.

Lecturas



Octavio Paz.

Octavio Paz: perspectiva de nuestro tiempo *

Con el título *Tiempo Nublado,* Octavio Paz nos ofrece dos partes distintas de un mismo contexto indagatorio y prospectivo sobre la realidad de nuestro tiempo y la variedad de sus problemas. Se trata de colaboraciones que Paz publicó en diarios de España, Brasil e Hispanoamérica durante los primeros meses de 1980. Es, por tanto, un repertorio de interpretaciones e hipótesis que expresan en conjunto —como dice el propio autor—: «Las reacciones y los sentimientos de un escritor independiente de América Latina ante el mundo moderno», y este conjunto, escribe Paz, «si no es una teoría es un testimonio».

La obra parte de la distinción entre acontecimienos de duración corta y de duración larga y de la idea de que los ritmos históricos iniciados desde hace dos siglos se han hecho al fin visibles: entre ellos, Octavio Paz enumera el crecimiento de la población en los países subdesarrollados, la disminución de las fuentes de energía, las enfermedades crónicas de la economía mundial, la multiplicación de las ortodoxias ideológicas, cada una con pretensiones de universalidad, el terror del Estado y el terrorismo de las bandas de fanáticos.

Para llevar a cabo este trabajo, Paz divide su ensayo en dos partes: la primera bajo el título *Tiempo Nublado* se articula en cinco capítulos: el primero sobre los cambios de opinión y de ánimo de las naciones del Viejo Mundo; el segundo sobre las crisis de la democracia imperial de los Estados Unidos, el tercero sobre la crisis del imperio totalitario soviético; el cuarto, titulado «Revuelta y Resurrección», se refiere a la sublevación de los particularismos en los países de la periferia europea y el último sobre la modernización, sus peligros y sus dificultades.

El Viejo Mundo: Crítica, Terrorismo, Jacobinismo y Democracia

El análisis que el autor realiza de la actualidad en la Vieja Europa toma como punto de partida la rebelión juvenil que en los Estados Unidos contribuyó decisivamente a la crítica y el descrédito de la política norteamericana en el sudeste asiático y que a juicio de Paz no fue ni una revolución ni una revuelta sino la rebelión de un segmento de la clase media que produjo dos tipos de consecuencias: la libertad de costumbres y el progresivo desgaste de la noción de autoridad. Señala como dato importante de estos fenómenos el hecho de que ni los partidos comunistas ni la Unión Soviética los utilizaron, sino, por el contrario, los denunciaron como movimientos pequeño-burgueses, anárquicos, decadentes y derechistas.

---

* OCTAVIO PAZ: *Tiempo nublado.* Seix Barral, Barcelona 1983.

A continuación, apunta que en la década de los setenta se inició la aparición y el reconocimiento en Occidente de los disidentes rusos y de los otros países socialistas que describían el socialismo burocrático como un nuevo más total y despiadado sistema de explotación y represión.

Más adelante destaca el fenómeno de las bandas terroristas como inversión del bolchevismo, ya que son incapaces de apoderarse del Estado y establecer el terror ideológico se han instalado en la ideología del terror. «A la actividad sonámbula de la sociedad —escribe Paz— girando maquinalmente en torno a la producción incesante de objetos y cosas, el terrorismo opone un frenesí no menos sonámbulo, aunque más destructivo». Señala a continuación que no es casual el hecho de que el terrorismo haya prosperado en tres países en los que el proceso histórico de la sociedad moderna, o sea, el tránsito del Estado absolutista al democrático ha sido interrumpido más de una vez por regímenes despóticos. Por último, analiza el terrorismo de Irlanda del Norte como fenómeno nacido de la unión de dos elementos: «Un nacionalismo impregnado de religiosidad y la injusta situación de inferioridad a que ha sido sometida la minoría católica».

En la segunda parte de este primer capítulo, Paz describe la evolución de los grandes partidos comunistas europeos, puntualizando duramente temas como el de la fe inconmovible hacia el comunismo de los intelectuales progresistas cuya única profesión de fe debería haber sido la crítica, el examen y la duda. Actitud que cambió después del informe de Kruschef, momento en que los intelectuales de izquierdas europeos iniciaron una crítica que se volvió eficaz al coexistir con el descubrimiento interior de la disidencia en Rusia.

Tratando de la estrategia de adecuación de la ideología y de la táctica, Paz se interroga acerca de si se trata de un jacobinismo o de un maquiavelismo y advierte como reforma más espectacular la renuncia al dogma de la dictadura del proletariado. «La renuncia a la noción de dictadura del proletariado —escribe Paz— ha sido un signo, otro más, de que al fin la izquierda europea, sin excluir a los comunistas, comienza a recuperar su otra tradición. No la que viene de la "voluntad general" de Rousseau, máscara de la tiranía y origen intelectual del jacobinismo y el marxismo-leninismo, sino la libertaria, pluralista y democrática, fundada en el respeto a las minorías».

Las puntualizaciones en torno al estado actual de los partidos comunistas y sus más o menos vislumbrados proyectos llevan a Paz a señalar que si éstos quieren dejar de ser órdenes religiosas y militares para convertirse en auténticos partidos deben comenzar por practicar la democracia en su propia casa y denunciar a los tiranos allí donde se encuentren, ya sea en Chile, en Vietnam, en Cuba o en Irán.

A renglón seguido, realiza un análisis de la política de Occidente, en la que subraya el hecho de que contrasta la magnitud de los problemas a los que nos enfrentamos los hombres del siglo XX con la modestia de los programas y soluciones que nos proponen los gobiernos y los partidos de Europa Occidental.

Norteamérica: Decadencia, crisis de la civilización mundial y política exterior preocupada por el interior

El análisis de la «democracia imperial» de los Estados Unidos comienza puntualizando el tema de la decadencia norteamericana que tiene, según Paz, la virtud de colocar dentro de la historia a un pueblo que se encontraba fuera del presente histórico.

Uno de los temas que en este fragmento aborda Paz es la tensión que marca un auténtico apocalipsis secularizado en virtud del cual los Estados Unidos comparten con los rusos la responsabilidad atroz de acabar con la espcie humana y quizá con la vida del planeta.

La contradicción de la sociedad norteamericana, fundada por un acto de «abolición del pasado», consiste en ser un imperio y ser, al tiempo, una democracia y es el resultado de otra paradoja aún de mayor calibre, la de haber sido fundada contra la historia y ser ella misma historia.

El actual estado de espíritu del pueblo norteamericano surge de dos sentimientos, el de culpabilidad que desencadenó la guerra del Vietnam y el desgaste de la ética puritana que se corresponde con el auge del hedonismo, de la abundancia.

La utopía norteamericana en la que abundan, como en todas, muchos rasgos monstruosos, es el resultado de la integración de tres sueños, el del asceta, el del mercader y el del explorador. Del contraste de esta actitud con la soviética, Paz extrae el siguiente diagnóstico: «Los norteamericanos han querido y quieren construir un mundo propio, el suyo; los rusos, han querido y quieren dominar el mundo para convertirlo».

Tras analizar la contradicción entre imperio y democracia acerca de la cual, Paz se pregunta si podrán resolverla los norteamericanos destaca el principal inconveniente de la política exterior de los Estados Unidos, que es el de estar esencialmente preocupada por el interior y sus problemas. De donde quizá surgen otras contradicciones, por un lado la falla de la visión histórica que hace que el país mejor informado del mundo no sepa utilizar esta información y padezca una total dificulad para entender el mundo exterior y orientarse en sus laberintos.

Una gran parte de este capítulo está destinada a analizar la posición de los intelectuales marginados y sin influencia comparable a la que detectan en Europa o en América Latina.

Indagando en el proceso por el cual los norteamericanos han sustituido la visión histórica por el juicio moral, Paz señala como gran novedad histórica la secularización y la generalización de la relación del cristiano con Dios y con su conciencia, invirtiendo la relación: supeditando lo público a lo privado, perspectiva desde la cual es más fácil comprender la tendencia de los intelectuales norteamericanos a sustituir la visión histórica por consideraciones pragmáticas y circunstanciales.

La imagen de los Estados Unidos, según concluye Paz, es crítica, nada tranquilizadora: «El país está desunido, desgarrado por polémicas sin grandeza, corroído por la duda, minado por un hedonismo suicida y aturdido por la gritería de los demagogos. Sociedad dividida, no tanto vertical como horizontalmente, por el choque de enormes y egoístas intereses: las grandes compañías, los sindicatos, los «farmers»,

los banqueros, los grupos étnicos, la poderosa industria de la información. La imagen de Hobbes se vuelve palpable: todos contra todos». La época es atroz y las democracias occidentales se niegan a comprenderlo.

El Imperio totalitario soviético

El punto de partida que instrumenta Paz para establecer su diagnóstico sobre la Rusia soviética y, en general, sobre el mundo comunista de nuestro tiempo es el testimonio de Trotsky que en 1936 veía al Estado soviético como una sociedad intermedia entre el capitalismo y el socialismo, en la que la burocracia se había convertido en una casta incontrolada, ajena al socialismo, temática sobre la que inciden los juicios de Bruno Rizzi y Milovan Djilas. Este régimen burocrático no es transitorio, ya que según demuestra el libro: «La burocracia celeste», de Etienne Balazs, puede durar no decenios sino siglos y milenios. Siguiendo a Castoriadis, Paz propone la utilización del término «estratocracia» para definir el conjunto que constituye la Rusia soviética como integración de un despotismo totalitario, un monopolio estatal y una sociedad jerárquica.

Para Octavio Paz uno de los problemas cruciales de la Rusia soviética es su posibilidad de respuesta a una doble exigencia, la de los intelectuales que piden más libertad y la del pueblo que reclama más y mejores medios de consumo.

A continuación, el libro nos proporciona un análisis de las relaciones entre Rusia y sus satélites, y entre la URSS y China, destacando que el sistema ruso no es fluido sino fijo, aun cuando respecto de los distintos países se dan diferentes relaciones de libertad.

En síntesis y recogiendo ideas de Castoriadis, Paz señala que los rusos no quieren la guerra, pero tampoco quieren la paz, quieren la victoria a través de una política congruente, perseverante, dúctil e inflexible que combina dos elementos, una voluntad nacional y una idea universal. La naturaleza de sus instituciones no se ha hecho para prever los cambios sino para impedirlos. El verdadero nombre de la solidez soviética es la inmovilidad.

El Tercer Mundo: Su función crítica y moral

El análisis del Tercer Mundo que Paz lleva a cabo en esta obra demuestra no sólo la amplitud de sus conocimientos sobre algunos países como la India, Irán e Irak, sino también la claridad de su pensamiento y el carácter ponderadísimo de sus criterios, del que puede servir de muestra esta afirmación: «Durante la segunda guerra mundial André Breton escribió: "el mundo le debe una reparación al pueblo judío". Desde que las leí hice mías estas palabras. Cuarenta años después digo: Israel debe una reparación a los palestinos».

Más adelante indagando en los términos de revolución y revuelta, Paz escribe: «Si una palabra define a estos años, esa palabra no es Revolución sino Revuelta. Pero Revuelta no sólo en el sentido de disturbio o mudanza violenta de un estado a otro sino también en el de un cambio que es regreso a los orígenes. Revuelta como

Resurrección. Casi todas las grandes conmociones sociales de los últimos años han sido resurrecciones. Entre ellas, la más notable ha sido la del sentimiento religioso, generalmente asociado a movimientos nacionalistas: el despertar del Islam, del fervor religioso en Rusia después de más de medio siglo de propagada antirreligiosa y la vuelta, entre las élites intelectuales de ese país, a modos de pensar y a filosofías que se creía desaparecidos con el zarismo; la vivificación del catolicismo tradicional frente y contra la conversión de parte del clero a un mesianismo revolucionrio secular (México, Polonia, Irlanda); el oleaje de regreso al cristianismo entre la juventud norteamericana; la boga de los cultos orientales, etc. Ambiguo portento, pues las religiones son lo que las lenguas eran para Esopo: lo mejor y lo peor que han inventado los hombres. Nos han dado al Buda y a San Francisco de Asís; también a Torquemada y a los sacerdotes de Huitzilopochtli».

La venganza histórica de los particularismos

El quinto capítulo de la obra comienza planteando el que será el tema de estos años y probablemente de los venideros, la venganza histórica de los particularismos con la resurrección de las tradiciones nacionales y religiosas definidas por sus datos étnicos, culturales, sexuales y religiosos. En esta serie de tomas de posición, Paz ve el fin del universalismo de los sistemas elaborados por Occidente y el amanecer de otro universalismo distinto y plural. Los viejos pueblos han dejado se ser objetos y se han convertido en sujetos de la historia. El Japón, la India, China, con su experiencia de las cuatro modernizaciones, la de la agricultura, la industria, la defensa y la ciencia y tecnología a las que Paz ve como imprescindible el añadido de una quinta modernización: la democrática, pues la democracia «no es el camino sino el resultado de la modernidad».

El análisis de estas mutaciones y particularismos termina con una perspectiva latinoamericana que es, en cierto modo, la adecuación a nuestros países: «pueblos de ensimismados como los mejicanos o ávidos de novedades de fuera, como los argentinos», de todo cuanto se ha dicho, un sutil análisis de estos países, del fenómeno del castrismo, en el que se denuncia con mención especial a México de un mal de carácter mucho más generalizado de lo que parece: «La incomunicación entre el país real y sus clases dirigentes lleva a concluir en una afirmación que Paz expresa en los siguientes términos: "pienso en dos contribuciones esenciales: la primera sería ayudar a la verdadera modernización de nuestros pueblos, es decir, a la instauración de auténticas democracias; la segunda consistiría en fundar de nuevo y sobre bases más sólidas la independencia latinoamericana". En el mundo moderno democracia e independencia son términos afines: una democracia que no es independiente no es verdadera democracia. Pero no tenemos mucho tiempo: ya comienza a ser tarde y el cielo sigue nublado».

Vecindad y enemistad

Bajo el título «Los días que corren», la segunda parte del libro se centra en una

pluralidad de temas agrupados bajo tres denominaciones comunes: el primero las relaciones entre México y Estados Unidos, sus posiciones y contraposiciones; el segundo, *América Latina y la democracia,* establece una serie de puntualizaciones críticas del mayor interés, y el tercero, titulado *Crónica de la Libertad,* toma como punto de partida la situación polaca para analizar el contexto de los estallidos populares que conmueven el régimen de dominación burocrática.

El primer tema, México y Estados Unidos, analiza las diferencias cada vez más netas y acusadas entre ambos países, sobre los que Paz señala que son «dos versiones distintas de la civilización de Occidente». Igualmente, Paz señala que los norteamericanos nunca han buscado a México sino que, por el contrario, han buscado sus obsesiones, sus entusiasmos, sus fobias, sus esperanzas y sus intereses y esto es lo que han encontrado. Para el escritor, la historia de las relaciones entre los dos países es la de un mutuo y pertinaz engaño, generalmente, aunque no siempre involuntario.

En el mismo sentido, el libro nos da un excelente análisis de las diferencias entre el norte y el sur, apuntando como datos indicativos el hecho de que la diferencia entre los españoles e ingleses que fundaron Nueva España y Nueva Inglaterra eran tan decisivas como las existentes entre los indios nómadas y los sedentarios que habitaban ambos países. Destaca igualmente que en Inglaterra triunfó la Reforma, mientras que España fue la campeona de la Contrarreforma y, por último, apunta que México es el país más español de América Latina, y, al mismo tiempo, el más indio y que los mexicanos tuvieron un Estado y una Iglesia antes de ser una nación, destacando también la contradicción que significa que el Estado mexicano ha sido el agente de la modernización, pero no ha sido capaz de modernizarse a sí mismo enteramente.

El tamaño del tiempo

Los dos últimos capítulos del libro, aparentemente disociados, están también como toda la obra sometidos a la configuración de un mismo discurso. Para estudiar las relaciones de América Latina con la democracia puntualiza sobre el valor de las creaciones americanas de España y Portugal, diciendo de ellas que «fueron admirables. Fundaron sociedades complejas, ricas y originales, hechas a la imagen de las ciudades que construyeron, a un tiempo sólidas y fastuosas. Un doble eje regía a aquellos virreinatos y capitanías generales, uno vertical y otro horizontal. El primero era jerárquico y ordenaba a la sociedad conforme al orden descendente de las clases y grupos sociales: señores, gente del común, indios, esclavos. El segundo, el eje horizontal, a través de la pluralidad de jurisdicciones y estatutos, unía en una intrincada red de obligaciones y derechos a los distintos grupos sociales y étnicos, con sus particularismos. Desigualdad y convivencia: principios opuestos y complementarios. Si aquellas sociedades no eran justas tampoco eran bárbaras».

Igualmente, destaca las características que dieron lugar al nacimiento de los países iberoamericanos: «Los caudillos inventaron países que no eran viables ni en lo político ni en lo económico y que, además, carecían de verdadera fisonomía nacional. Contra las previsiones del sentido común, han subsistido gracias al azar histórico y a la complicidad entre las oligarquías locales, las dictaduras y el imperialismo». Y dedica

estos párrafos al proceso histórico de la democracia iberoamericana: «La historia de la democracia latinoamericana no ha sido únicamente la historia de un fracaso. Durante un largo período fueron ejemplares las democracias de Uruguay, Chile y Argentina. Las tres, una tras otra, han caído, reemplazadas por gobiernos militares. La democracia colombiana, incapaz de resolver los problemas sociales, se ha inmovilizado en un formalismo; en cambio, después del régimen militar, la peruana se ha renovado y fortalecido. Pero los ejemplos más alentadores son los de Venezuela y Costa Rica: dos auténticas democracias. El caso de la pequeña Costa Rica, en el corazón de la revoltosa y autoritaria América Central, ha sido y es admirable. Para terminar con este rápido resumen: es significativo que la frecuencia de los golpes de estado militares no hayan empañado nunca la legitimidad democrática en la conciencia de nuestros pueblos. Su autoridad moral ha sido indiscutible. De ahí que todos los dictadores, invariablemente, al tomar el poder, declaren solamente que su gobierno es interino y que están dispuestos a restaurar las instituciones democráticas apenas lo permitan las circunstancias. Pocas veces cumplen su promesa, es cierto; no importa: lo que me parece revelador y digno de subrayarse es que se sientan obligados a hacerla».

En su análisis sobre Fidel Castro del que dice «es un típico caudillo latinoamericano en la tradición hispano-árabe», la estructura totalitaria del partido comunista cubano, que fue el instrumento político para la imposición forzada del modelo soviético de dominación burocrática; la insensibilidad y la torpe arrogancia de Washington, especialmente durante la primera fase de la revolución cubana, antes de que fuese confiscada por la burocracia comunista; y en fin, como en los otros países de América Latina, la debilidad de nuestras tradiciones democráticas. Esto último explica que el régimen, a pesar de que cada día es más palpable su naturaleza despótica y más conocidos los fracasos de su política económica y social, aún conserve parte de su inicial ascendencia entre los jóvenes universitarios y algunos intelectuales. Otros se aferran a estas ilusiones por desesperación. No es racional, pero es explicable: la palabra «desdicha», en el sentido moral de infortunio y también en el material de suma pobreza, parece que fue inventada para describir la situación de la mayoría de nuestros países. Además, entre los adversarios de Castro se encuentran muchos empeñados en perpetuar esta situación terrible. Enemistades simétricas.

En la misma línea, el estudio que Octavio Paz realiza de la situación nicaragüense está llevado a cabo con contundente claridad que puede reflejarse en este párrafo: «En el curso de estos años la regimentación de la sociedad, los ataques al único periódico libre, el control cada vez más estricto de la opinión pública, la militarización, el espionaje generalizado con el pretexto de medidas de seguridad, el lenguaje y los actos cada vez más autoritarios de los jefes han sido signos que recuerdan el proceso seguido por otras revoluciones que han terminado en la petrificación totalitaria».

Para concluir su descripción, que es en muchas partes una gran síntesis de diversos elementos en la que se advierte una peculiar valentía, un específico ejercicio de lucidez, un intento de fijación de los vocabularios políticos y un apasionante ejercicio de enumerar y valorar las contradicciones iberoamericanas, Paz concluye su estudio con este aleccionador texto: «La democracia latinoamericana llegó tarde y ha sido desfigurada y traicionada una y otra vez. Ha sido débil, indecisa, revoltosa, enemiga

de sí misma, fácil a la adulación del demagogo, corrompida por el dinero, roída por el favoritismo y el nepotismo. Sin embargo, casi todo lo bueno que se ha hecho en América Latina, desde hace un siglo y medio, se ha hecho bajo el régimen de la democracia o, como en México, hacia la democracia. Falta mucho por hacer. Nuestros países necesitan cambios y reformas, a un tiempo radicales y acordes con la tradición y el genio de cada pueblo. Allí donde se han intentado cambiar las estructuras económicas y sociales desmantelando al mismo tiempo las instituciones democráticas, se ha fortificado a la injusticia, a la opresión y a la desigualdad. La causa de los obreros requiere, ante todo, libertad de asociación y derecho de huelga: esto es lo primero que le arrebatan sus liberadores. Sin democracia los cambios son contraproducentes; mejor dicho: no son cambios. En esto la intransigencia es de rigor y hay que repetirlo: los cambios son inseparables de la democracia. Defenderla es defender la posibilidad del cambio; a su vez, sólo los cambios podrán fortalecer a la democracia y lograr que al fin encarne en la vida social. Es una tarea doble e inmensa. No solamente de los latinoamericanos: es un quehacer de todos. La pelea es mundial. Además, es incierta, dudosa. No importa: hay que pelearla».

Tras de describir el proceso polaco y en función de él, las distintas singladuras revolucionarias a las que él llama «Revueltas contra un sistema que ha usurpado el nombre de socialismo», el autor concluye este libro denso, valeroso y expresivo, síntesis de una multitud de diagnósticos, en el siguiente párrafo: «El ciclo de las revueltas en el imperio ruso no se ha cerrado. El movimiento de los obreros aplastado en 1981 ha sido un capítulo —aunque central— en la historia de los combates de los pueblos contra la dominación burocrática. Polacos, checos, húngaros, rumanos, búlgaros, cubanos, vietnamitas, camboyanos, afganos, y las distintas naciones dentro del imperio: ucranianos, lituanos, tártaros y tantos otros, sin olvidar a los rusos mismos... La lista es larga. También lo es la historia: tiene el tamaño del tiempo».—RAÚL CHAVARRI *(Alcántara, 6. MADRID-6).*

Wagner y Nietzsche *

La relación entre Richard Wagner y Friedrich Nietzsche, su profunda amistad y mutua admiración, así como la tardía pero radical ruptura entre ambos, objeto de estudio por parte de uno de los más grandes músicos del siglo XX, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, en su libro *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*

* DIETRICH FISCHER-DIESKAU: *Wagner y Nietzsche.* Ed. Altalena, Madrid 1982.

—cuya traducción castellana ofrece la editorial Altalena en su magnífica colección musicológica *Contrapunto*, dirigida por Arnoldo Liberman— da pie a su autor para desarrollar una interesantísima y bien documentada meditación sobre los orígenes, avatares y contradicciones internas en la vida y la obra de dos de los espíritus más complejos y densos de la segunda mitad del siglo XIX europeo: Richard Wagner y Friedrich Nietzsche.

Empleo el término «meditación» porque parece evidente que Fischer-Dieskau no parte de un planteamiento ni de una metodología que puedan otorgar a su trabajo el carácter de una investigación científica o académica. El autor se limita a laborar sobre materiales ya conocidos, haciendo uso de una ingente masa de extractos de la correspondencia cruzada tanto entre Wagner y Nietzsche como entre cada uno de ellos y sus amigos comunes, en su mayoría figuras relevantes del mundo intelectual de la época.

Más que en su aproximación crítica al objeto de su meditación, el mérito de Fischer-Dieskau reside en su habilidad para construir un retablo vívido, ágil, plástico y convincente del mundo y el intramundo musical, filosófico y artístico de la Alemania del pasado siglo. Su amplia y pormenorizada exposición de los hechos no olvida, sin embargo, poner de relieve la rica y en no escasa medida confusa trama de ideas, ideales, pasiones, intereses, impulsos y contradicciones que conforma la prolongada relación entre dos hombres que tuvieron nada más y nada menos que la pretensión de haber inventado, respectivamente, la «música del futuro» y la «filosofía del futuro».

Trama que persiste y prevalece incluso más allá de la relación propiamente dicha, o sea, cuando ésta desapareció tras la consumación de la muy lenta y ambigua ruptura entre el músico-poeta y el poeta-filósofo. Califico tal ruptura de ambigua no porque no fuese inequívoca y radical, hasta el punto de constituir para ambos una auténtica desgarradura, sino porque acaso también para ambos —aunque sin duda mucho más para Nietzsche— una no menos radical equivocidad había existido y subsistido siempre en la raíz misma de su admiración y su amistad, sobre todo en la raíz de la juvenil veneración y adoración de Nietzsche hacia Wagner, el cual sólo muy poco a poco, tardíamente, lograría atreverse a adquirir conciencia de sus profundas discrepancias con el autor de *Tristán*.

Difícilmente puede dejar de abrirse paso, a lo largo de las páginas del estudio de Fischer-Dieskau, la sospecha de que los siempre apasionados juicios de Nietzsche sobre Wagner —y sobre cualquier otro objeto de reflexión— obedecieron, generalmente, tanto durante sus años de adoración por el maestro como en la postrer época de rechazo e irreverencia, mucho más a motivaciones personales y, en rigor, extraestéticas, que a genuinas convicciones emanantes de la sensibilidad artística. El autoendiosamiento que caracteriza la personalidad tanto de Wagner como de Nietzsche provocó el que ambos cayeran en lo que me atrevería a denominar el *síndrome demiúrgico*, es decir, en una suerte de delirio de *voluntad creadora*, de fetichización de la creatividad, entendida ésta como un teológico crear a partir de la nada. Tal es la fe que a ambos dominó en la búsqueda de lo *nuevo*, hasta el extremo de que la *innovación*, la *novedad absoluta, la intuición revolucionaria*, el *trastorno* de todos los valores y todas las concepciones fue en Wagner y Nietzsche un denominador común que, a mi juicio, les

constituye, por derecho propio, en fundadores de la *avant-garde* europea, al mismo tiempo que da cuenta de sus grandes fallos, limitaciones y defectos. La fe —¡y qué encarnizada fe!— en esa búsqueda, representa no otra cosa que la ganga en el oro de su potencia y capacidad artística e intelectual.

Pienso que Wagner, más coherente y fiel a su propia identidad que Nietzsche (dicho sea en su descrédito, pues toda fidelidad escapa al dominio de la razón, permaneciendo siempre en el oscuro subsuelo donde los endriagos de la voluntad y la pasión campan por sus respetos), no sintió jamás la necesidad —ni, en consecuencia, sufrió nunca los remordimientos de la culpa y de la duda— de traicionar a sus ídolos, por la sencilla razón de que nunca tuvo ninguno, salvo a sí mismo. Nietzsche, en su veneración por Wagner, parte, por el contrario, de una traición fundamental —que él se esforzaría por contemplar como «ruptura», «giro copernicano» o «acto revolucionario»— a Robert Schumann, ídolo de su juventud.

Esto explica bastantes cosas. Schumann es un espíritu auténtica y medularmente *moderno,* pero justamente en virtud de esa su modernidad, recoge, conserva, potencia y supera la tradición sin negarla ni contradecirla jamás. Como todos los espíritus verdaderamente revolucionarios que en el mundo han sido. En esto radica la diferencia esencial entre *modernidad* y *vanguardia.*

Para entender ese fenómeno —más ideológico que propiamente estético, e incluso más psicológico y sociológico que estético— que conocemos por el nombre de *vanguardia* (hoy en día aún mucho más exacerbado que en la época de su surgimiento), conviene no perder de vista el hecho de que, en la vieja querella histórica entre «lo clásico» y «lo moderno», entre «lo antiguo» y «lo nuevo», la *vanguardia,* desde su aparición con Richard Wagner y Friedrich Nietzsche en la Alemania de mediados del siglo XIX, nunca se ha pretendido una *superación* (hegeliana *Aufhebung)* de tesis y antítesis, sino una solución de continuidad, una ruptura radical, un abismo insalvable abierto en el camino de la historia. Es decir: una *revolución,* entendido este término de una manera unidireccional y adialéctica, tal como lo entiende la ideología burguesa, sobre todo, en la era imperialista.

Nada tiene de extraño el que esto sea así, pues la dialéctica hegeliana, y el término que la epitomiza: *Aufhebung,* presupone una concepción totalizadora en la que la *ruptura* es cualquier cosa menos radical, o, por decirlo de otro modo, cualquier cosa menos lineal y unidireccionalmente «revolucionaria», sino que funciona como un *momento* dialéctico en cuyo seno yace la presencia activa —que continúa siendo conservadora— de todo aquello que esa misma ruptura niega, o, para mayor exactitud, de todo aquello que la ruptura contradice y a lo que se contrapone.

La *vanguardia,* por el contrario, se pretende no sólo iconoclasta (aunque su retórica y su propaganda haga suya también, como no podía ser menos, esta pulsión) sino, y principalmente, demiúrgica. Dominada por lo que antes he denominado *síndrome de lo nuevo,* es decir, por el teológico delirio y la paranoica fe en la posibilidad de *crear* a partir de la nada, la *vanguardia,* frente a la querella antes mencionada, se presenta y pretende como una «tercera vía».

Si bien es verdad que los jerarcas intelectuales del III Reich realizaron maniobras de asimilación respecto a Wagner y Nietzsche, las cuales no siempre se distinguieron

por su habilidad y su coherencia, pues en el caso de Wagner un factor determinante de las mismas fue sin duda su torpe, estúpido y, en la práctica, contradictorio (sírvanos esto de único consuelo) antisemitismo, no por ello el interés y las intenciones de los fascistas carecieron en modo alguno de fundamento, y ello precisamente en función del carácter *vanguardista* de Wagner y Nietzsche, especialmente cara al fascismo, pese a que, en sus contradicciones no tanto ideológicas como conyunturalmente políticas, el fascismo arremetiera en su día contra la *vanguardia,* tildándola de «decadente», si bien, y a todas luces, ello no se debió sino al hecho de que muchos de los *vanguardistas* de la época eran judíos y partidarios de las democracias burguesas, adversarias entonces del fascismo (¡no se olvide que los nazis tildaron también de decadente a Mendelssohn!).

En efecto, el fascismo europeo de los años veinte/treinta, es decir, en su estado ideológicamente más puro, cuando todavía las implacables realidades de la economía y de la guerra no habían soterrado y desvirtuado su «poética» (o, si se prefiere, el tinglado de la farsa de su soporte metafísico), incorporó, potenció y aglutinó en torno suyo las *vanguardias* literarias y artísticas. No en vano el fascismo se había presentado también como una «tercera vía» en todos los terrenos (economía, política, filosofía y pensamiento en general), como una vía en radical ruptura con el dilema capitalismo-comunismo, derecha-izquierda (José Antonio Primo de Rivera, imitador de sus contrafiguras europeas, definió explícitamente su «movimiento» como «ni de derechas ni de izquierdas», pretensión ésta que, dicho sea de paso, ha sido heredada por nuestra contemporánea acracia de salón o «nueva filosofía» con candoroso entusiasmo, digno de mejor causa).

Al igual que la *vanguardia* —que, lejos de considerarse «decadencia», se contempla a sí misma como «regeneración»—, el fascismo ideológicamente prístino se halla impregnado hasta la médula de un vitalismo exacerbado que lo lleva a reclamar para sí, y a identificarse con los valores de lo *joven* de lo *original* y, sobre todo, de lo *nuevo.* Hasta sus símbolos tienden a evocar el *futuro,* el *avance,* la *germinación,* el *dinamismo* (flechas, centellas, espigas), todo ello envuelto en una aureola de la fuerza muscular, de alacridad mañanera y deportiva (Frente de Juventudes, *Giovinezza, Kraft durch Freude,* todo remite a la potencia juvenil, preñada de *futuro,* palabra ésta clave en el vocabulario fascista tanto como en el de la *avant-garde* clásica).

Tampoco el dios del progreso es ajeno a los presupuestos ideológicos del fascismo y de la *vanguardia,* aunque ni en ésta ni en aquél se trate, claro está, de una mera presunción racional y dialéctica —como es el caso de una parte de la izquierda desde mediados del siglo XIX— de que la dinámica de la lucha de clases por simple *lógica* pueda y deba conducir al fin de la explotación del hombre por el hombre, sino de una ciega fe en las virtudes y bondades de la *voluntad* como fuerza motriz del *proyecto vital* de las minorías egregias.

La *vanguardia* hereda del fascismo, y éste de la *vanguardia* finisecular y de principios de nuestro siglo, una ascética mesiánica y misionera, heroica y abnegada, de corte claramente aristocrático, nítidamente observable en las idiosincrasias de sus protagonistas (sólo un artista como Picasso, tan ecléctico, tan impura y limitadamente *vanguardista,* podía ser capaz de librarse hasta cierto punto de tal idiosincrasia). La fe

de la *vanguardia* en sí misma se cree en el deber de propagar por el bien del mundo su mensaje de salvación —de «regeneración»—. Es esta conciencia apostólica lo que hace al *vanguardista* soportar con entereza la incomprensión del vulgo, incomprensión de la que se venga y se resarce escandalizándolo. Al igual que la juventud (¡siempre *giovinezza!),* la *vanguardia* siente la necesidad de escandalizar. *Enfants terribles* de la historia (tal se quieren y se contemplan), fascistas y *vanguardistas* se conciben a sí mismos como flechas lanzadas hacia el futuro, altas centellas —o luceros— que no todo el mundo es capaz de ver y comprender, espigas de las que ha de germinar el *nuevo* grano.

Genuinos productos de la burguesía imperialista, fascismos y *vanguardias* no apuntan, en verdad, a la escandalización del vulgo —al que les basta con someter y explotar, ignorándolo—, sino a la de sus congéneres de clase: los burgueses. Propio de burgueses es la fruición y la necesidad de *épater le bourgeois.* Buena prueba de esto es que ninguna de las «revoluciones» (ya sean «pendientes» o consumadas) de los fascismos y las *vanguardias* ha puesto jamás en tela de juicio, y muchísimo menos impugnado y atacado, los fundamentos y esencias económicas, jurídicas, morales y filosóficas del sistema capitalista.

Tampoco Wagner y Nietzsche, auténticos paradigmas del espíritu *vanguardista,* constituyeron excepción alguna a ese talante. Sólo sus profundas contradicciones les salvaron, a ellos y a su arte, en la medida en que les salvaron. Sobre todo, en el caso de Wagner —uno de los más grandes compositores de todos los tiempos—, su música se eleva por encima y más allá de los prejuicios y las delirantes pretensiones de su autor. El absurdo desprecio de Wagner hacia Mendelssohn, Schumann y Brahms, basta para hacer sospechosa, por interesada y filistea, su admiración por Beethoven, pues entre los grandes genios de la música pocos hay más deudores de la tradición, menos *demiúrgicamente* «creadores» a partir de la nada, y menos «innovadores» en un sentido *vanguardista,* que Ludwig van Beethoven (Musorgsky, Mahler, Scriabin, Stravinsky, Bartók y Shostakovich figuran entre los ejemplos más altos de esto mismo en tiempos más recientes).

La incapacidad de Nietzsche por apreciar lo *moderno* a causa de sus prejuicios demiúrgico-vanguardistas, de su culto a lo *nuevo,* queda subrayada con su tardío ditirambo de Bizet (fruto de otro «giro copernicano» que de nuevo es otra «traición», esta vez a Wagner). Más lógico habría sido el que su ruptura con Wagner se hubiese traducido en una vuelta al moderno Schumann, y no en un tan exagerado abrazo a un músico como Bizet, sin duda excelente y admirable, pero incuestionablemente conservador en el más estricto sentido de la palabra. Aunque parece claro que el entusiasmo de Nietzsche por la «Carmen» de Bizet gira en torno a la idea del amor que en ella se explicita —en contraposición con esa misma idea en el «Tristán» y, sobre todo, en «Parsifal»— más que por la música en sí.

La mencionada obsesión del Nietzsche wagneriano por lo *nuevo,* por la *ruptura,* por la *creación,* queda muy de manifiesto en el siguiente juicio sobre Brahms: «No es ningún acontecimiento, ninguna excepción, ninguna ruptura de la cadena anterior a Wagner, sino un anillo *más».* (Ese «anterior» y ese *«más»* dan idea del endiosado, paranoico y aristocratizante prurito de diferenciación egregia y superioridad demiúrgica).

Sin embargo, en carta dirigida a Carl Fuchs entre los años 1884/85, Nietzsche tuvo una intuición genial. En relación al concepto wagneriano de «melodía infinita», dice Nietzsche: «La ambigüedad rítmica, de suerte que ya no se sabe ni *debe* saberse si algo es cola o cabeza, es sin duda alguna, un recurso con el que puede alcanzarse efectos maravillosos: el "Tristán" está lleno de ellos; pero, como síntoma de todo un arte, es y sigue siendo signo de disolución. La parte se enseñorea del todo, la frase lo hace sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (y también el *tempo),* el *pathos* sobre el *ethos* (carácter, estilo o como quiera que se llame), por último también el *esprit* sobre el *sentido*... Pero esto es *décadence,* término que, como se entiende por sí mismo entre nosotros, no debe reprobar, sino únicamente designar».

Y Fischer-Dieskau apostilla: «Aquí se oye la voz del sucesor de Heinrich Heine, cuya esperanza utópica en una nueva felicidad humana y dioses humanos libres influyó en Nietzsche lo mismo que su rechazo por el cristianismo».

Tengo mis dudas respecto a que Heine verdaderamente influyese en Nietzsche, pero los sagaces juicios de éste sobre la «melodía infinita» (pieza clave en la fábrica de la estética wagneriana, responsable en última instancia de lo menos válido de su música, pues su auténtica grandeza reside en todo lo que traiciona y contradice el gris cedazo del cromatismo forzado e «ideológico» sobre el que no pocas veces a duras penas se alzan sus prodigiosas configuraciones armónico-melódicas), revelan algo más que una muy honda perspicacia musicológica: revelan una desazón, un malestar «humanos» que, sin embargo, no creo llegaron nunca a cristalizar rotundamente en el pensamiento nietzscheano. Dichos juicios poseen, además, el valor de adelantarse a la actual crítica del callejón sin salida y de la estricta decadencia en que la «escuela de Viena» y sus sucesores postseriales (herederos y conductores hasta sus últimas consecuencias de ese concepto de «melodía infinita») han sumido a la música de la segunda mitad del siglo XX. Crítica que, contra el viento y la marea de tantos y tantos intereses creados y «poderes fácticos», comienza lentamente a abrirse paso.

Excelente libro éste de Fischer-Dieskau, de muy grata lectura, bien presentado por Altalena en una traducción que, pese a las frecuentes violencias de la lengua catellana, resulta suficientemente fluida.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO *(Luchana, 29. MADRID).*

Fernando Pessoa en España

Fue Joaquín de Entrambasaguas [1] quien, en 1946 publicó en España la primera muestra amplia de la poesía de Pessoa; su selección de *Poesía,* aparecida en los Cuadernos de Literatura Contemporánea del C.S.I.C., aunque muy reducida y sin

[1] *Poesías,* selección y nota preliminar de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, 1946. Cuadernos de Literatura Contemporánea del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, VI.

traducir, comprende la poesía del Pessoa ortónimo y sus tres heterónimos; el breve prólogo que la acompaña contiene suficiente información para ofrecer al lector una imagen nítida y atractiva del fenómeno pessoano.

Dos años después, Ildefonso Manuel Gil [2] dedicó uno de sus *Ensayos sobre Poesía Portuguesa* al problema de la heteronimia en que brindaba una descripción precisa y de ingenio desmitificador del crucial fenómeno. Las traducciones de consideración no se hicieron esperar y al «maestro» Caeiro le cupo en suerte entrar en la lengua española de la mano de Angel Crespo [3] que hizo, en 1957, una buena selección de poemas excelentemente traducidos y precedidos de un prólogo.

Pero hubo que esperar hasta 1972 para poder contar con una antología general que diera la necesaria visión de conjunto capaz de interesar al lector de poesía. La versión con prólogo y sin notas en edición bilingüe que ofreció Santos Torroella [4] es representativa en la selección, aunque algo escasa, y la traducción, muy cuidada, va precedida de un prólogo que se ajusta perfectamente al logro de presentar e interesar al lector común en la figura de Pessoa. Del éxito de la empresa da cuenta el aluvión de traducciones que habían de seguir.

Aunque con el propósito de limitarnos sólo a las antologías generales, cabría señalar aquí por su carácter de libros dedicados a cada uno de los heterónimos: la excelente versión de J. A. Llardent [5], de Alvaro de Campos (1978), la de Ricardo Reis de Campos Pámpano [6] en 1980, cuidadísima también, y la de Pablo del Barco [7], de Alberto Caeiro (1980), lamentable.

Más breve, y formando parte de una *Antología de la Poesía Portuguesa Actual,* publicó P. Vázquez Cuesta [8], en 1976, en edición bilingüe, una muestra breve, pero bien elegida de Pessoa y sus heterónimos. Ha sido, no obstante, la presente década la que ha puesto al lector en definitivo contacto con el poeta portugués.

Inaugurada con un volumen formado por los números 7-8 de la revista *Poesía* (primavera 1980) [9], dedicados íntegramente a la figura de Pessoa, ofrece en sus páginas, inteligentemente ordenadas por Llardent, información suficiente como para satisfacer e interesar, a su vez, la curiosidad de un público cada vez más cautivado por el fenómeno lusitano. La versión muy bien seleccionada es bilingüe —incluye también

[2] GIL, ILDEFONSO MANUEL: «La poesía de Fernando Pessoa». En: *Ensayos sobre Poesía Portuguesa,* Zaragoza, «Heraldo de Aragón», 1948.

[3] *Poemas. Alberto Caiero,* selección, versión, prólogo y notas de Angel Crespo. Madrid, Ed. Rialp, 1957. Colección Adonais, CXLVII.

[4] *Poemas escogidos,* selección, traducción y prólogo de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Plaza & Janés, 1972.

[5] *Antología de Alvaro de Campos,* selección, traducción y notas de José Antonio Llardent, Madrid, Editora Nacional, 1978.

[6] *Odas de Ricardo Reis,* selección, versión y notas de Angel Campos Pámpano, Valladolid, Balneario Ediciones, 1980.

[7] *Poemas de Alberto Caeiro,* por Pablo del Barco, Madrid, Visor, 1980.

[8] *Poesía Portuguesa Actual,* selección, traducción y prólogo de Pilar Vázquez Cuesta, Madrid, Editora Nacional, 1976 (págs. 41-85).

[9] *Fernando Pessoa, en palabras y en imágenes,* núms. 7-8 de la revista «Poesía», Madrid, primavera 1980, selección y traducción de textos (salvo en los casos indicados a pie de página), notas y bibliografía: José Antonio Llardent.

una muestra de la poesía inglesa—; y además de abarcar a los personajes fundamentales del rol heterónimo, incorpora la figura de Coelho Pacheco. Se acompaña de la traducción de varios textos en prosa, unos de interés biográfico y otros literario, como la excelente del *Ultimatum* de Campos. Cuidadosamente anotada, una bibliografía bastamente exhaustiva cierra las páginas de este número ejemplar.

La exposición itinerante que, inaugurada en la Fundación March, se extendió por varias ciudades españolas en 1981, completó el reclamo. En el mismo año hizo su aparición la primera de las cuatro antologías generales realizadas en lo que va de la década. La edición en dos volúmenes es bilingüe con selección, traducción y notas de M. A. Viqueira [10]. Viene precedida por un prólogo de Torrente Ballester y una nota del traductor que declara apoyarse en el texto portugués para realizar la traducción con el criterio de auxiliar una lectura en esa lengua. Más que comentar lo procedente del propósito, conviene señalar las dificultades a que tal se enfrenta; cada lengua tiene sus particularidades estructurales y enfrentar esto con el solo recurso del mecanicismo léxico puede conducir a disparates no ya estructurales: «Mas as flores, se sentissem, não eram flores,/Eram gente» («Pero las flores, si sintiesen, no eran flores, /eran gente») (vol. I, págs. 220-221), sino simplemente léxicos: «Saúdo todos os que me lerem,/Tirando-lhes o chapéu largo» («Saludo a todos los que me lean,/sacándoles el sombrero ancho») (vol. I, págs. 194-195). En otras, contradictoriamente, se lanza el traductor a una excesiva liberalidad que modifica sin necesidad el sentido o insiste en las preferencias de sentido coloquial: «¡Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos!» («¡Maricones de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos!») (vol. II, págs. 90-91), y cuando no cae en el disparate, este criterio tan rigurosamente mecánico le hace a Viqueira, que por lo demás conoce bien el portugués, envarar el español en un bosque de gerundios, más frecuentes en portugués que en castellano, o en cambios del régimen preposicional o en la consecución verbal que ponen a esta traducción muy por debajo de su ya modesto propósito. La selección, sin embargo, es bastante amplia y está realizada con buen criterio. *La Introducción a Pessoa* que cierra el primer volumen, aunque algo truculenta, se acompaña de una traducción de la primera de las dos cartas de Pessoa a Casais Monteiro que habla sobre la génesis de los heterónimos y de una bibliografía sobre Pessoa y sobre Pessoa en español.

El poeta es un fingidor, traducción, selección, introducción y notas por Angel Crespo (1982) [11] es una antología no bilingüe que incrementa ya muy considerablemente el número de poemas vertidos, incluye además fragmentos del *Primer Fausto* y el drama estático *O Marinheiro.* El prólogo, muy extenso, es también la primera introducción amplia en España a la figura de Pessoa. Influenciado sin duda por la reciente edición de la obra política de Pessoa por Joel Serrão, aporta Crespo una visión del poeta desde una perspectiva centrada en el mesianismo sebastianista que hasta cierto punto resta relieve a otros aspectos del polifacético autor, si bien incide también con rigor e información en las otras claves del hacer pessoano. A este

[10] *Obra poética.* Dos vol., selección, traducción y notas de Miguel Angel Viqueira, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1981.

[11] *El poeta es un fingidor.* (antología poética), traducción, selección y notas por Angel Crespo, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

prólogo, excelente desde tantos puntos de vista, cabe reprocharle la falta de notas que remitan puntualmente al lector curioso a las fuentes o a la amplia bibliografía crítica que domina Crespo. El resumen bibliográfico, bien elegido, debería acompañarse también de otro de textos en español de y sobre Pessoa.

La traducción está concebida desde una perspectiva diametralmente opuesta a la de Viqueira. Si a uno en edición bilingüe había que reprocharle su literalidad algo enojosa, la liberalidad del otro, en edición que no es bilingüe, aunque es fiable dado el excelente conocimiento de ambas lenguas de Crespo, deja inerme al lector ante una versión excesivamente teñida por la fuerte personalidad poética del traductor.

La selección contiene la originalidad de englobar bajo el título *Cancionero* las composiciones que las ediciones portuguesa y brasileña designan con el título *Poesías Inéditas,* bien es cierto que son muchas las razones que abonan la justeza de esta decisión, pero al no ser bilingüe y no indicar la procedencia se complica la búsqueda al lector que quiera conocer el original.

A comienzos de año apareció la versión de J. A. Llardent [12]. La edición, que también aporta un amplio repertorio, ofrece una selección muy cuidada. Como la de Crespo no es bilingüe, hecho éste siempre molesto para el lector, aunque en este caso la traducción equilibre con mayor fidelidad la relación literalidad/liberalidad. El traductor con sensatez y buen gusto literario ha preferido ayudarse ante los imponderables de notas a pie de página que unas veces colaboran a mantener el tono poético y otras ofrecen precisiones al lector con erudición cuando es necesario. Ha preferido Llardent, compartiendo un prejuicio pessoano contra los prólogos, prescindir de él, tal vez en beneficio de una selección más amplia, así como de la bibliografía. Ofrece en su lugar, como introducción a cada uno de los personajes, unas secuencias de Pessoa sobre los mismos que consuelan algo al lector, pues le permiten formarse una idea objetiva, o al menos propia, y fundamentada del rol heterónimo.

A mediados de año apareció la cuarta antología general de la década y también la más breve. Su realizador J. L. García Martín [13] ha consagrado sólo 180 páginas bilingües a la antología de las 357 de que consta el libro que incluye además algunos fragmentos en prosa del *Livro do Desassossego.* La traducción está muy poco cuidada en parte por apresuramiento y en parte por desconocimiento de la lengua. Se encuentran así desde errores de simple coherencia como cuando traduce el título del poema de Caeiro «O Guardador de Rebanhos» («El Guardador de Rebaños») para a continuación traducir el primer verso «Ola, guardador de rebanhos» por («Hola, guardián de rebaños») (págs. 200-201), hasta la no comprensión de locuciones habituales en la otra lengua: «O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é» («el amor es un sueño que llega al poco ser que se es») (págs. 194-195) con demasiada frecuencia se le escapan cuestiones de estilo: «Uma flor acaso tem belexa? / Tem beleza acaso um fruto?» («¿Tiene belleza acaso una flor? / ¿La tiene

[12] *Fernando Pessoa. Poesía,* selección, traducción y notas de José Antonio Llardent, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

[13] *Fernando Pessoa,* estudio, selección y traducción de José Luis García Martín, Madrid, Ediciones Júcar, 1983.

por casualidad un fruto?») (págs. 202-203) o de comprensión de la estructura del poema como en la traducción de la oda «Nos altos ramos...» (págs. 222-223).

En compensación ofrece García Martín un extensísimo prólogo de 178 páginas en el que resume con habilidad una amplia documentación bibliográfica sobre Pessoa. El acierto de los capítulos destinados a los aspectos biográficos se ve algo limitado por cuantiosos errores de traducción que despistan al lector que tampoco puede seguir las notas bibliográficas dispuestas con escasa diligencia y ortodoxia. Los apartados referentes a la obra de Pessoa adolecen de cierto desequilibrio respecto a los primeros. Así, encontramos más de 15 citas de las *Cartas de Amor* y ninguna (una, a través de Lind) de las *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias,* texto clave donde los haya que ni aparece en las abreviaturas; de ahí que ignore aspectos estéticos tan fundamentales en Pessoa como el clasicismo o desatienda otros como el sensacionalismo. Sorprende por ello que García Martín se esfuerce en «construir» las *Canciones de la Derrota,* uno más de los múltiples proyectos de Pessoa, sin reparar en lo baladí y discutible del asunto, pues, por ejemplo, «A la memoria del Presidente Rey Sidónio País» pertenece con igual derecho al proyecto de *Itinerario* y el «perdido» «praça da Figuiera» da título también a un soneto del Campos «em Botão» que García Martín se olvida de señalar, o forma parte, por ejemplo, de un conjunto que empezaría con este título y acabaría en el *Itinerario.*—NICOLÁS EXTREMERA TAPIA y LUISA TRIAS FOLCH *(Cuesta del Chapiz, 62 - GRANADA).*

Mario Vargas Llosa: *Contra viento y marea*

Como bien deja constancia Mario Vargas Llosa, *Contra viento y marea* [1] reúne diversos pronunciamientos suyos cuyo contenido atañe «a la vocación literaria, el compromiso político, la revolución, la universidad, las libertades y la crítica», escritos durante dos décadas [2]. Corresponde, pues, advertir el grado de «pasión política» y literaria de las cartas, artículos, conferencias, notas que su autor repone, cronológicamente ordenados. Ellos aparecen en diversos periódicos y revistas y están regidos por una preocupación central: las relaciones entre literatura e historia, tal y como fue procesada desde una militancia que se define a favor de la primera. Es el escritor quien, a partir de dos modelos iniciales: Sartre y Camus, busca orientarse, dejando testimonio de esa búsqueda, en el complejo panorama contemporáneo [3].

[1] VARGAS LLOSA MARIO: *Contra viento y marea.* Barcelona, Seix Barral, 1983.

[2] Aparecen ordenados cronológicamente, desde 1962 hasta 1982.

[3] La primera edición, *Entre Sartre y Camus,* es de Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981. Consta sólo de catorce textos sobre Sartre, Camus y Simone de Beauvoir.

Para Mario Vargas Llosa la literatura es, ha sido y probablemente seguirá siéndolo, una pasión excluyente. La adhesión comporta, por tanto, y la reiteración del novelista peruano se mantiene en todos sus escritos, una fe: Amar la literatura por encima de todas las cosas es el lema que sostiene una trayectoria en la que las utopías, mitos, obsesiones, entusiasmos, buscan la línea de un horizonte esquivo.

El escritor peruano es, fundamentalmente, un creador de ficciones. Sus textos periodísticos, como también sus ensayos mayores —*García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*— tienen valor testimonial: el proceso creador, la singularidad del quehacer literario, su inscripción en el marco general de las sociedades y en el especial de esa convulsa realidad llamada América Latina. Testimonio que sigue siendo, hoy por hoy, útil en la medida en que la índole del quehacer literario y la especificidad de la literatura son todavía poco conocidas por la mayoría. Por otra parte, esa definición constante frente a la historia no es, como podría juzgarse apresuradamente, una reposición del viejo romanticismo. Ella es asumida como búsqueda y como defensa del intelectual, de la función crítica, de la libertad creadora. Y contribuye a aclarar, en un marco muy concreto, las relaciones entre la moral y la historia, entre el poder y la libertad.

Entre Sartre y Camus

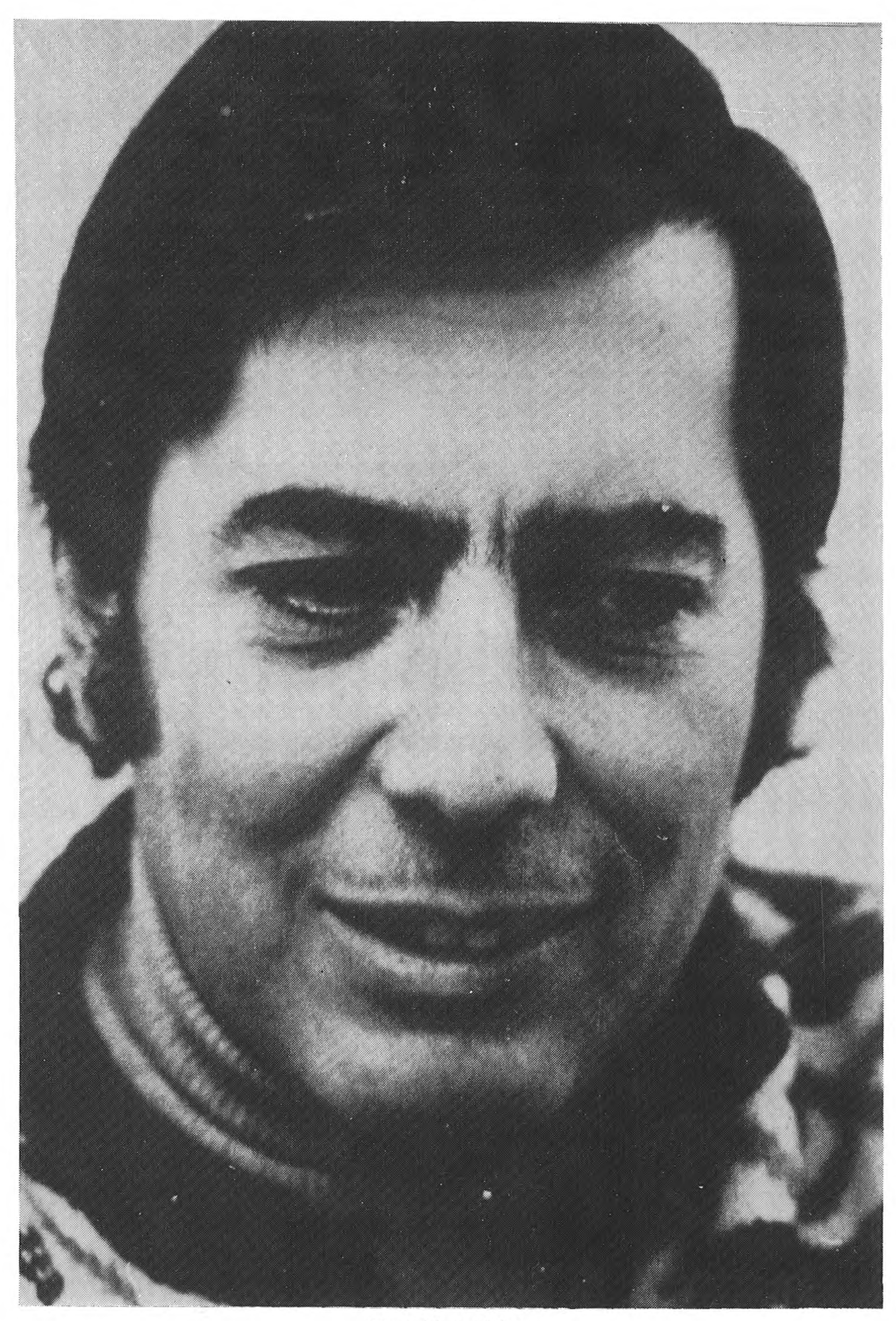
Ya en el prólogo a la edición de Puerto Rico, el autor nos advertía de su constante afán reivindicatorio de un destino superior para el hombre contemporáneo, víctima del poder y de la historia, al que los gobiernos buscan reducir, alineándolo y alienándolo con su creciente capacidad centralizadora y normativa, condenándolo a habitar un espacio fragmentado e insuficiente. No cuentan sólo las razones de la historia, cuentan las pasiones, los deseos de los hombres. De la inicial adhesión al socialismo en general, y al cubano en particular, Vargas Llosa transita hacia posiciones disidentes. Del compromiso sartreano al compromiso con la literatura. El debate entre Sartre y Camus distancia a los dos exponentes más significativos en la Europa de la posguerra y expresa, en resumidas cuentas, el divorcio entre la concepción que privilegia a la historia como un absoluto comprensivo del destino humano y la que busca apartarse de ella, en nombre de determinados imperativos morales. El debate, que tuvo lugar en 1952, se le aparece a Vargas Llosa como rector de su propia trayectoria: «... los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarlo hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre» (pág. 11).

La *Revisión de Camus,* en 1962, lleva a Vargas Llosa al examen de sus *Carnets,* suerte de diario en el que constan sus proyectos, reflexiones, anotaciones diversas. El tomo I, motivo de esta nota, comprende desde 1935 hasta 1942, cuando el escritor contaba con veintidós y hasta sus treinta años. Son esas anotaciones las que le revelan al artista, no al pensador. Lo descubre dado al registro intuitivo del drama contemporáneo, a la concreción imaginativa de su percepción de la realidad fragmentada. La popularidad

que había alcanzado el escritor argelino no se basaba sino en un malentendido: el de suponerlo un filósofo que divulgaba su pensamiento mediante la creación de obras literarias. Es decir, lo juzgaron así lectores convencidos de que la misión de la literatura consiste en difundir las ideas a través de ficciones que, como el teatro, la novela, el cuento, las vuelven accesibles, fácilmente comprensibles. Vargas Llosa ve, en cambio, una «prosa seductora» en la que destacan sus «frases breves y concisas», «furtivas imágenes», un impresionismo notable en la captación del ambiente urbano, un esteticismo que privilegia «los destellos del sol y el fulgor de los geranios», más llamativos que la historia. Camus aparece como un «prosista cuidadoso y cohibido frente al mundo que le tocó» porque, animado por las «viejas concepciones de un pesimismo paralizante», su actitud no es sino la de desconcierto frente a las contradicciones de una época crítica. La aparición del segundo tomo de los *Carnets,* motiva la segunda nota *(Camus y la literatura,* París, 1965, publicada en *Expreso* de Lima en el mes de agosto). En ella encuentra la afirmación que le permite redondear su apreciación: «¿Por qué soy un artista y no un filósofo? Porque pienso según las palabras y no según las ideas», dice Camus; y Vargas Llosa: «La verdad de un pensador es anterior a la escritura, un artista encuentra su verdad *mediante* la escritura». En uno prevalece lo racional, en el otro lo inconsciente, la intuición de la belleza. El arte no es sino una tentativa irracional de ordenar la realidad.

Diez años después, estas apreciaciones no sólo se confirman. Vargas Llosa va más allá. En un artículo titulado *Albert Camus y la moral de los límites,* escrito en Lima y publicado en México *(Plural,* núm. diciembre 1975), la valorización del argelino alcanza no sólo la esfera del arte, sino que se amplía a la posición del intelectual frente a la historia. A diferencia de la mayoría de los miembros de su generación —Sartre, Merlau-Ponty, Raymond Aron, Roger Garaudy— que provienen de diferentes campos (del marxista, del existencialista, del católico, del liberalismo), Camus no rinde culto a la historia. No la acepta como dominio absoluto, definidor de lo humano. Objeta la hegemonía de la ciudad, absoluto moderno que vacía al hombre de hoy y lo convierte en un «archipiélago de categorías mentales». El hombre natural —el hombre rebelde— subsiste enfrentado al refinamiento y a las astucias, a las convenciones de la vida urbana. Es entonces el extranjero, el extraño que asiste a un mundo en el cual el olvido de la naturaleza ha supuesto el del placer elemental del hombre ligado a la tierra y al sol. Camus aparece unido a la naturaleza, como Arguedas, en una suerte de comunión religiosa pagana en la que «el espíritu resulta del estadio superior, una prolongación de los sentidos». Sus valores individualistas (el honor, la amistad), cierto anacronismo que otorga a su estilo un amaneramiento y una solemnidad provincianas, un tanto naïf, redundan en la prosa artística que aparece entonces como arma de combate contra la soledad.

Es un artículo denso y polémico, puesto que su núcleo no es otro que las relaciones entre la libertad y el poder. Camus, hombre de fronteras, situado entre Europa y Africa, Occidente y el Islam, la civilización industrial y el subdesarrollo, quiere defender una Europa que resulta de su visión periférica de lo central. Es la vieja civilización de lo medido, del reparto equilibrado de las funciones en el todo social, adonde perviven las tradiciones augurales de la democracia griega, el culto a la



Mario Vargas Llosa.

belleza, el anhelo de unión con lo natural. De esa visión extrae una certeza: la libertad reside en lo no-absoluto —como sí lo son el marxismo, el cristianismo—. Vargas Llosa, periférico en París, ya de regreso a Lima, ha afinado su visión: quiere ahora poner distancia frente a los credos políticos, frente al imperio de las ideologías. Sus opciones por la pluralidad, por la tolerancia frente a los despotismos, por la flexibilidad de los sistemas, acompañan las dos décadas en las que surge y se consuma el novelista. «Es posible que esta voz, la voz de la razón y la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el placer, resulte a los jóvenes menos exaltante y contagiosa que la de aquellos profetas de la aventura violenta y de la negación apocalíptica, como el Che Guevara o Frantz Fanon, que tanto los conmueven e inspiran. Creo que es injusto (...). La experiencia moderna nos muestra que disociar el combate contra el hambre, la explotación, el colonialismo, del combate por la libertad y la dignidad del individuo, es tan suicida y tan absurdo como disociar la idea de la libertad de la justicia verdadera, aquella que es incompatible con la injusta distribución de la riqueza y de la cultura» (pág. 251-252).

En el tránsito de Vargas Llosa pueden verse sus largas cavilaciones en torno al compromiso del escritor. Así, en dos artículos de 1964, *Los otros contra Sartre* y *Sartre y el Nóbel* (publicados en *Expreso* de Lima en junio y en noviembre, respectivamente), la crítica de la concepción del escritor francés no le impide cierta fidelidad, cierto margen de confianza. Las afirmaciones de Sartre, en el sentido de que la misión del escritor consistirá en renunciar a la literatura, si con ello sirve mejor a las justas luchas contra el hambre y la injusticia, son leídas con alarma por el escritor peruano. Pues ellas distan enormemente de la defensa del escritor y la literatura, que proclamaba eficaces en SITUATIONS II. Estas otras declaraciones, por las cuales pareciera a punto de renunciar a ella —«He visto morir a unos niños de hambre. Frente a un niño que se muere, *La náusea* es algo sin valor»—, afirman la responsabilidad histórica del ciudadano, pero muestran un profundo desencanto a propósito del arte y la literatura. En lo que atañe a Vargas Llosa, ellas causan impacto en un centro álgido: el escritor peruano ambicionaba unir lo social y lo estético, influir de algún modo a través de la creación literaria, en la eterna lucha contra la desigualdad y la injusticia. Por otra parte, veía en Sartre al intelectual independiente, al francotirador que levanta la bandera de la independencia de criterio, no sometido al poder político. La voz de Sartre es vista como un arma de combate: los ensayos de *Situations* y la *Crítica de la razón dialéctica* le revelan al «polemista que, armado de lucidez implacable y de prosa mordaz, embiste contra las imposturas sociales y desmonta, en el recinto mismo donde nacieron (la conciencia y el estómago de las personas decentes) las laboriosas teorías que justifican la injusticia». *(Sartre y el marxismo,* pág. 73, publicado en el *Expreso* en 1965).

Otra página importante que ilustra el debate de Vargas Llosa con el intelectual francés es el artículo *Los secuestrados de Sartre,* escrito también en París y publicado en Buenos Aires *(Primera Plana,* noviembre de 1965). En él cobran fuerza las apreciaciones en torno a la naturaleza irracional del acto creador. Descubre en *Los secuestrados de Altona* al «doble» del pensador, cuyas pasiones, visiones, obsesiones, nutren seres ficticios y alimentan «un universo onírico que tiene que ver más con la poesía que con la razón». Son entonces los «mecanismos inconscientes implícitos a la construcción de

una historia verbal» los que otorgan a la pieza su autonomía, alejándola y elevándola por encima de sus otras creaciones en las que resulta más visible el pensador que el creador, el filósofo y el ensayista dado al análisis de los más urgentes problemas contemporáneos. Concluye: «Es una suerte que el pensador sea también un soñador, un egoísta que escribe para matar o resucitar sus fantasmas personales» (pág. 84).

Esta tesis no es otra que la del creador como «deicida», desplegada en el ensayo sobre García Márquez, y que sostiene firmemente el planteamiento estético central de la creación vargallosiana. Esbozada en la década del sesenta, ella irá afinándose a paso seguro, alejándolo de esa primera militancia a favor del arte «comprometido» que propugna el autor de *¿Qué es la literatura?,* y que sostiene a la mayoría de los miembros de su generación en Francia. La revisión de *Sartre, veinte años después* (ya en Lima, en 1978), encuentra que su «brillantez dialéctica» no compensa su «feroz arbitrariedad», advierte al practicante de mutilaciones «atrevidas», como lo es la amputación de la poesía de una literatura que se quiere vehículo de las ideas, deliberado producto de la razón. Y aunque continuadora de las teorías del naturalismo del siglo pasado (y comulgue con los presupuestos del populismo), con el tiempo las ideas de Jean-Paul Sartre acaban siendo un producto tan artificioso como una obra de ficción, puesto que sutilmente las nociones que sitúan a la literatura como esencialmente herética, la admisión de que la mentira es el camino que inevitablemente transita la verdad para expresarse en la ficción, la que llama la atención a propósito del carácter «ilusorio» de todo realismo, no hacen sino echar por tierra la exigencia militante que quiere subordinar la literatura a la ideología. Esto no es sino «un periodismo mejor escrito». (*Caretas,* junio de 1979.)

La literatura es fuego

Hay, en *Contra viento y marea,* una serie de artículos en los que se advierte, invariablemente, la misma profesión de fe. Vargas Llosa busca los modelos, los puntos de referencia. Víctor Hugo, Hemingway, Violette Leduc, Simone de Beauvoir, Flaubert. En 1964, el artículo que titula *En torno a Los Miserables* pone el acento en la lejanía, en los tortuosos caminos de la creación. La obra escrita fatigosamente a lo largo de cuarenta años no se escribe finalmente, sino «lejos del vértigo que significa la cercanía de lo real». Sólo en el destierro la materia vivida adquiere la consistencia necesaria para que el documento que denuncia la irrisoria justicia de los hombres pueda ser transpuesto: «Es como si la realidad que suministra al autor los materiales para su obra le exigiese, al mismo tiempo, un repliegue, un alejamiento, una ruptura, a fin de que aquellos adquieran la docilidad, la blandura necesarias para ser organizados en un argumento y expresados en palabras.» Asimismo, *Hemingway, ¿un hombre de acción?,* descubre al creador en la bohemia aparente, la que contribuye a fijar la imagen mítica del escritor. El orden secreto que la gobierna no es otro que el de la pasión «huracanada» por la literatura. El escritor aparece como un espía que selecciona y desecha experiencias: en los mostradores de los bares, en las carreras de caballos, en los muelles del Sena, en cada uno de los actos practicados en el escenario social, se fragua la obra. El escritor busca apropiarse del mundo porque es el esclavo

de una pasión, «para alimentar a la bestia interior que lo avasalla (...) la tortura sin tregua y sólo se aplaca, momentáneamente, en el acto de la creación, cuando brotan las palabras».

Otro aspecto importante es el malditismo, también componente de la teoría de los demonios —las obsesiones— del creador. Violette Leduc compone *La bastarda* como un acto de afirmación, de defensa frente a la sociedad que la llenó de culpas. Bastarda, pobre, enferma, traicionada por su madre, fea, encuentra en el acto de ofrecerse a sí misma como espectáculo el modo de salir del exilio social, de la marginalidad que, de no mediar la literatura, la hubiera llevado fácilmente al suicidio o la locura. Vargas Llosa recuerda a Jean Genet y Henry Miller entre los ejemplos de la «gran» literatura, como escritores que crean a costa de su inmolación. A los autores fantásticos, en cuyas ficciones se ocultan sus propias pesadillas, sus dificultades, sus desgracias. la frase de Simone de Beauvoir que cierra el artículo —«Nadie es monstruoso si lo somos todos»— enfatiza de modo feliz el reconocimiento: el que esté libre de pecados que arroje la primera piedra. Nadie, en efecto, escapa de las torpezas, de las pequeñas miserias de la humana condición. *(Memorias de una joven informal,* París, 1964, publicado en *Expreso* de Lima.)

En una *Muerte muy dulce* aparece formulada una convicción: la literatura es un oficio impúdico. Todos los escritores, realistas o fantásticos, no hablan sino de sí mismos. Es su experiencia la que, más o menos disfrazada, nutre sus ficciones. El relato de Simone de Beauvoir, en el cual describe la agonía y muerte de su madre ya anciana, puntualiza de manera detallada todas las vicisitudes. Busca, quizá, los asideros racionales, la serenidad que le permita superar lo que la conmueve profundamente. Vargas Llosa comenta en pocos trazos la obra de la escritora francesa, llamativa simbiosis entre el pensamiento y la creación, que dota a esta última de una notable lucidez, y otorga a sus ensayos la agilidad y la organización propias de la creadora que hay en ella. Pero lo que nos importa, en el itinerario vargallosiano, es la certidumbre acerca de la índole de la literatura: ella es fatalmente autobiográfica; escribir, un oficio impúdico. (París, 1964; *Expreso,* de Lima.)

El comentario sobre el libro de Luis Loayza, *Una piel de serpiente,* es una página que bien puede agregarse a *Conversación en la Catedral,* pues rememora los años de Odría, «turbios y mediocres», a los que los jóvenes combativos del aprismo y el comunismo podrían recordar «con orgullo y furor» (...) «Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a la que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos.» Generación mediocre y fracasada que atestigua magistralmente el Zavalita de la novela. Realidad viciada por los prejuicios y la hipocresía, son los años en los que se incuba el furor, en los que ambos amigos buscan salvarse por la literatura. *(En torno a un dictador y al libro de un amigo).* (París, 1964, publicado en *Expreso* de Lima).

Hay otros artículos, como *Literatura y exilio* (Londres, 1968), *Luzbel, Europa y otras conspiraciones* (Londres, 1970) y *Flaubert, Sartre y la nueva novela* (Lima, 1974), en los cuales la independencia del acto creador y la autonomía de la ficción son defendidos sistemáticamente. Pero es en *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*

(Lima, 1966) y *La literatura es fuego* (Caracas, 1967), donde todas estas manifestaciones aparecen condensadas. El homenaje a Salazar Bondy nos proporciona un cuadro de la literatura en el Perú, atendiendo a las condiciones del escritor y al marco general en el que se desenvuelve la cultura. El escritor aparece como un empecinado, heroicamente empeñado en abrir en el espacio social el cauce para la reflexión, la polémica, la crítica, la creación. Son las condiciones de subdesarrollo las que amenazan con ahogar esa suerte de respiración liberadora, de desahogo enriquecedor de la sociedad que constituyen el arte y la literatura. «El escritor peruano que no vende el alma al diablo (que no renuncia a escribir) y que tampoco se exilia corporal o espiritualmente, no tiene más remedio que convertirse en algo parecido a un cruzado o un apóstol.» Sebastián Salazar Bondy fue dramaturgo, crítico teatral, profesor, editor, crítico literario, crítico de arte. Estimuló la creación de revistas y de concursos al tiempo que daba forma a sus dramas, relatos, poemas, ensayos. «Siendo a la vez cien personas distintas y una sola pasión», prodigándose en todos los frentes, constituye un símbolo, el de la vida literaria de su época en el Perú. Esta imagen del escritor rebelde empecinado, que libra su múltiple combate contra la burguesía que lo margina y lo ignora, contra la incultura y la falta de medios de todo tipo, lo convierte en una suerte de romántico caballero cuyas andanzas son los tributos de una pasión excluyente.

En Caracas, el 11 de agosto de 1967, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa —que sólo tenía 31 años— para «aguar mi propia fiesta» evoca a Oquendo de Amat: «... este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesaria para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación.» Este importante documento para la historia de la cultura en Hispanoamérica pone el énfasis en la relación de la literatura con la sociedad, de la cultura con el poder. Oquendo de Amat no es sino el símbolo del escritor en países atrasados, la nota que caracteriza de manera general una situación: la hostilidad y la incomprensión hacia el escritor, sus múltiples exilios, su condición anómala, su caída en la marginalidad. La fe de Vargas Llosa en la literatura pone de relieve su importancia para el perfeccionamiento social al que contribuye «impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora (...) mientras más duros sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo une a él. Porque en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor.» Ella intuye y expresa las «deficiencias, vacíos y escorias», «significa inconformismo, rebelión»; «la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica». Vargas Llosa emplaza a las sociedades: o aceptan la literatura con toda su carga rebelde, con sus invectivas y sus críticas constantes, o, cerrándose en el autoritarismo, eliminan «para siempre esa facultad humana que es la creación artística», cercenan los reclamos de ese «perturbador social que es el escritor». *(La literatura es fuego,* págs. 132-137, publicado en *El Nacional* de Caracas).

El fuego de la literatura alienta el combate contra el anacronismo y la explotación.

Pero no habrá de cesar cuando las injusticias sociales desaparezcan. La literatura seguirá su lucha contra el dogma y la censura, abriendo el espacio social a la comprensión de la íntima peculiaridad de los actos humanos. Su naturaleza ambigua, contradictoria, su composición diversa, compleja, distante de lo unívoco, de lo estático, de lo cristalizado.

Libertad de expresión, libertad de creación

La revolución cubana, como es sabido de todos, concitó la reunión de intelectuales provenientes tanto del subcontinente de habla española, como de otros países, europeos especialmente. Entre ellos se contaba Mario Vargas Llosa. De esta época, y como testimonio de su adhesión a la causa de la revolución y del socialismo, nos ofrece en el libro que comentamos dos artículos: *A Cuba en état de siège (Le Monde,* 1962) y *Crónica de la Revolución (Marcha,* 1962). Junto a la imagen de un Fidel Castro humano, que trasciende lo legendario para establecer con su pueblo vínculo amistoso, que se aparta de toda solemnidad, Vargas Llosa ve en la revolución cubana una apertura estimulante. Pese al imperio de la ortodoxia marxista en sus dirigentes, admite que convivan diferentes corrientes ideológicas. En arte y en literatura no hay una estética oficial. Se realizan exposiciones de pintores expresionistas y abstractos. Circulan las obras de autores contemporáneos como Faulkner, los novelistas objetivos, Sartre. Vendedores ambulantes ofrecen toda clase de libros, como literatura erótica prohibida aún en muchos países occidentales. Los hombres del partido de la revolución provienen de diferentes sectores, sus méritos los elevan a puestos dirigentes. Las designaciones no se basan en sectarismos de partido. Casi diez años después, en 1971, sobreviene el alejamiento. La invasión de Checoslovaquia y el encarcelamiento de Heberto Padilla son los hechos que la provocan directamente. Hay un artículo que le ilustra: *El socialismo y los tanques (Caretas,* Lima, 1968). La *Carta a Haydée Santamaría;* por lo cual renuncia al Comité de la revista de la *Casa de las Américas,* fechada en Barcelona, el 5 de abril de 1971 y la *Carta a Fidel Castro,* elaborada en Barcelona y suscrita conjuntamente por artistas y escritores, en protesta por el encarcelamiento del escritor Heberto Padilla, lo testimonian, igualmente. Del mismo modo, una entrevista de César Hildebrant a Vargas Llosa contribuye a aclarar su posición. La exhortación al gobierno cubano a «evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas» se suma a las afirmaciones en el sentido de que estos sucesos se oponen a «lo que siempre he admirado en la revolución cubana: haber mostrado que la justicia social era posible sin despreciar la dignidad de los individuos, sin dictadura policial o estética» (pág. 170). «El derecho a la crítica y a la discrepancia no es un privilegio burgués». Es necesario que frases como «libertad de opinión» y «libertad de expresión» alberguen su verdadero sentido.

La recopilación incluye Cartas de Mario Vargas Llosa protestando por el cierre de revistas, por parte de la revolución peruana: en 1974, *Oiga* y *Opinión libre;* en 1975, *Caretas,* a fin de evitar la desaparición de la prensa independiente. Del mismo modo, en 1976, desde la presidencia del PEN Club, comunica la recepción de un informe

sobre la persecución de intelectuales y artistas en Argentina al entonces presidente, teniente general Videla. La carta que acompaña al informe es condenatoria de los múltiples actos represivos (que van desde la clausura de revistas y periódicos hasta la quema de libros y la detención, tortura y asesinato de escritores y periodistas).

Hay otros artículos, otras cartas. Una valoración interesante sobre *Persona non grata* de Jorge Edwards permite fijar posiciones respecto al socialismo cubano. El desencanto con la llamada revolución peruana, una nota aclaratoria de gestiones realizadas desde el PEN Club para la incorporación de escritores soviéticos, la crítica de la idealización de la violencia política, de la censura en la URSS, etc. Todas ellas, leídas conjuntamente, acaban por conformar una imagen nítida. Se escribe por deseo, por vocación, porque se está insatisfecho. Se limita a favor de las libertades. En contra del autoritarismo, a favor de la crítica y de la disidencia. Frente al poder y por la libertad.—ENRIQUETA MORILLAS *(San Gerardo 2, 7.º C. MADRID-35).*

Una biografía de Palmireno *

El libro que me ocupa posee un interés, más allá de la figura del humanista aragonés; porque trata de este profesor en los inicios de la universidad de Valencia y de la situación de los estudios de gramática y de griego en aquella ciudad. Y también porque nos va contando, en torno a la obra de Palmireno, las direcciones y ambiciones del humanismo hispano del siglo XVI. Con gran erudición ha desmenuzado el autor vida y obra de su personaje, en una biografía que, al mismo tiempo, presenta amplios retazos del humanismo y el latín en el siglo XVI español.

Me propongo dar una corta idea de su contenido. Primero determina la fecha de su nacimiento y el lugar en que vio la primera luz, su origen social —muy humilde, hijo de un herrero—, sus primeros estudios, en los que frente a una enseñanza bárbara, logra aprender por sí mismo la gramática. Después sus estudios superiores en Valencia, a donde debió llegar en el curso de 1546-1547. Pero antes de ocuparse de los estudios de Palmireno, el autor traza un cuadro de la universidad de Valencia o *Studi general,* que conoce bien, así como la bibliografía existente. Es un panorama general, desde su fundación hasta el largo rectorado de Celaya o Salaya. Dos puntos, no obstante, me permitiría señalar: primero, afirma que los valencianos tenían que ir a Tarragona a lograr los grados en teología, creo que esta universidad es posterior, pues se crea por bula de Gregorio XIII en 1574, mientras que esta facultad se estableció en Lérida mucho antes, aunque con dificultades. El segundo que tal vez para la valoración de la Germanía hubiera podido encontrar datos en el libro de García Cárcel, si bien de la universidad no se ocupa directamente. Desde luego, no comparto

* ANDRÉS GALLEGO BARNÉS: *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia.* Publicaciones de la Institución «Fernando el Católico», Zaragoza 1982.

la idea de una laicización de esta universidad, que es clerical lógicamente, a pesar de su dependencia del municipio (véase págs. 28, 31-32 y 29-30, respectivamente para los aspectos en que disiento).

La universidad de Valencia se crea a inicios de siglo, por bula del papa Borja, Alejandro VI a petición de la ciudad y del cabildo catedralicio; se cerró en los años de las Germanías y después volvió a funcionar bajo el rector Celaya durante largos años...

De los estudios de Palmireno en la universidad, en la facultad de artes o filosofía se sabe poco. Cursa retórica en 1546-1547 y después pasa a aquella facultad menor para graduarse en 25 de octubre de 1550. Se supone, con fundamento a través de las páginas que dedica a esta profesión en *El estudioso de la aldea,* que se colocaría de ayo para atender a sus necesidades mientras estudiaba... También enseñaría en una «villa cabe Alicante», tal vez Concentaina, como maestro, según Gallego, en fecha indeterminada, que coloca entre su estudio de retórica en 1546-1547 y su vuelta a la universidad para cursar artes (págs. 36-38). Yo más me inclinaría a pensar que armado de sus conocimientos de gramática latina, sin título alguno, ya que no se requiere, enseña muy joven para, después, empezar y seguir sus estudios —me permito esta hipótesis—. De esta manera coincidiría aproximadamente con lo que afirma en 1570, que tiene una experiencia docente de veinticinco años y permite aceptar que enseñó más de un año. «El primer año que yo comencé de enseñar en una villa...», parece indicar que fue más de uno, con lo que no saldría la cuenta de sus estudios, a no ser que hubiera cursado en muy poco tiempo las artes; no sería posible además, pues según dice explicaba a unos viejos que estaban a la puerta de la Trinidad, a los que tuvo «tres años por testigos de mis estudios» (pág. 35, nota 3). Si le suponemos una continuidad desde su curso de retórica hasta alcanzar el bachiller, la cuenta sale cabal. No resulta extraño que quien había aprendido la gramática en Alcañiz, con unos veinte años, fiado en su saber y con un poco de osadía, enseñase primeras letras y algo de números en una escuela. Casó en Valencia con Isabel Bonaensena, seguramente mientras estaba estudiando, de la que tuvo varios hijos.

A principios del curso 1550-1551 enseña ya en la cátedra de poesía de la universidad, publica algunas pequeñas obras latinas, perdidas según el autor, u otras de tipo religioso o de literatura hermética; intentó cursar medicina... Pero, en 1556, atraído por su patria, Alcañiz, y en vista de la peste que se extiende por Valencia, se traslada, para pasar en el curso siguiente de 1557-1558 a la naciente universidad de Zaragoza, que le ofrece 125 libras de salario anual. Allí se esfuerza en atraer a los alumnos, sostiene pupilaje en su casa, lo que era usual para completar sus ingresos, muy necesarios debido a su familia. En 1561 de nuevo vuelve a Valencia. Durante todos estos años ha ido publicando —interviene en el debate sobre el ciceronianismo, que unos reputan pagano, mientras otros encuentran en este autor la cima de la lengua latina—. Sus libros van siendo analizados en este estudio, al ritmo de su cronología... Tal vez se podría haber llegado a una caracterización global de la obra de Palmireno, entre los gramáticos de su tiempo. El libro de Luis Gil Fernández —que omite— proporciona una buena panorámica del humanismo en España durante la edad moderna.

¿Por qué vuelve a Valencia? Le van a dar un sueldo inferior, aun cuando es posible que en Zaragoza ya no estén dispuestos a pagarle tanto o ni siquiera a contratarle...

La situación de aquel estudio era precaria, pues se hallaba en largo pleito con Huesca, que duraría años. Palmireno alude a la inclemencia del tiempo aragonés, aunque, sin duda, hay razones más profundas que se nos escapan. Llega a la ciudad del Turia, coincide con una reforma de las constituciones universitarias —publicadas hace años por este mismo autor en *Estudis* 1 (1972) 43-84— que pueden verse en conexión con las ideas de Palmireno. Declara en el proceso inquisitorial del prebendado Mosén Conqués, favorablemente, y, por aquellos años traduce el catecismo de Auger.

Pasa después Gallego Barnés a examinar su obra de retórica. En 1564 publica el primer volumen, seguido de otros, hasta 1566. Parece que sostiene opiniones eclécticas, según analiza el autor de este libro. La verdad es que a través de sus descripciones, el lector, no avezado en esta materia retórica, no acaba de percibir el significado de Palmireno. Posiblemente, no existe un buen análisis de la historia de la retórica que establezca sus grandes líneas y permita entender su sentido, por lo que no es fácil situarlo. Gallego analiza sus fuentes, hace indicaciones atinadas, pero creo que, por falta de una bibliografía que no existe no llega más allá. Sin embargo, la retórica ha sido una ciencia de enorme importancia en el pasado —la obra de Viehweg sobre tópica y jurisprudencia lo hace notar, referido al mundo del derecho—. Por último, los ejercicios prácticos de retórica, otra serie de obras del retórica y una referencia a su labor en la clase...

El arte epistolar constituye otro núcleo cercano que también enseñó Palmireno y escribió sobre su teoría y práctica —una muy cuidada consideración de los manuscritos existentes—. El arte de improvisar le proporciona otra serie de obras... Palmireno escribió mucho —su bibliografía es muy abundante— y con éxito indudable, pues existen muchas reediciones. Me atrevería a pensar que son, en buena parte libros de texto para sus alumnos, con que completa su salario. Algunas ediciones son posteriores a su muerte, pero las más corresponden a sus años de enseñanza —su público eran sus alumnos—. Si se pudiera saber las condiciones de su edición, tal vez en algún protocolo notarial..., aunque es difícil. Por fin, las comedias latinas que escribió también con una intención didáctica, para ser representadas por los alumnos del estudio general, en las que parece existe cierta influencia de Timoneda, un ambiente actual frente a la comedia antigua.

Interesantísimo es el estudio que dedica a sus libros de pedagogía *El estudioso de la aldea* (1568) y *El estudioso cortesano* (1573). La universidad de Valencia atraviesa momentos de esplendor y a las lecciones de Palmireno acuden muchos —Gallego sostiene desde hace tiempo la idea de que las clases sociales más humildes entran en la universidad, idea que no comparto, aunque es difícil llegar a conclusiones—. La lectura de la primera de las obras de Palmireno, su propio origen humilde, le ha hecho pensar en que Juan Lorenzo Palmireno se dirige a aldeanos y campesinos, a gentes de condición humilde... No niego que siempre ha habido pobres en las universidades —recuérdese el estudio de Pacquet entre otros— pero la universidad del XVI, como varios siglos más tarde, no es frecuentada por personas de extracción humilde. Ni siquiera en sus primeros escalones, pues ¿para qué aprender gramática latina si después no se van a seguir los estudios? ¿O la retórica? La universidad, todavía en el XVI, se nutre, en buena parte, de clérigos o personas que piensan dedicarse a la iglesia, aunque

después cuelguen los hábitos. O de hijos de profesionales, juristas o médicos. Confieso que es cuestión difícil, no puede resolverse todavía con los datos de que se dispone.

Palmireno vuelve a Alcañiz, algo más de un año. De nuevo en Valencia continúa su enseñanza, su incesante publicación hasta su fin. No puedo por la brevedad lógica en este comentario entrar en las diversas obras, que analiza el libro. La muerte y la oración necrológica... La última parte es, a mi parecer, de las más interesantes, en ella se reconstruyen las directrices de su pedagogía, con base en su obra, en especial en las dos citadas últimamente. Sin duda, se logra una mejor visión de qué significa el autor —en ocasiones se establecen atinados paralelos con Vives o Erasmo—. Tal vez en el futuro puede desarrollarse completando sus conexiones con otros, para establecer el panorama de la pedagogía humanista hispana... El original de la tesis de Gallego —de que es síntesis este libro— desarrolla algunos puntos con mayor pormenor.

En suma, un libro muy importante sobre la figura de Juan Lorenzo Palmireno y su época, acerca del mundo de la retórica y la gramática, los estudios universitarios y el humanismo del siglo XVI. Creo que hemos de alegrarnos de que el autor, profesor de la universidad de Toulouse, haya dedicado sus años y su esfuerzo a desentrañar una persona —una vida, una obra, un ambiente— que no tenía en la bibliografía existente un estudio tan profundo.—MARIANO PESET *(Alemania, 4, VALENCIA-10).*

Ante unas poesías completas de Ricardo Molina *

Los olvidos y las injusticias forman parte tradicionalmente de la sustancia más íntima de la vida literaria española. Uno de los más evidentes ha sido, hasta hace bien poco, la falta de atención hacia un grupo de poetas que dieron lugar, en la Andalucía de los años cuarenta, a un fenómeno de inusitada relevancia estética, en sí mismo y en relación al contexto en que se producía: el grupo «Cántico» de Córdoba. En los últimos años han ido apareciendo ediciones suficientemente completas y representativas de la obra de Pablo García Baena y Juan Bernier, a la vez que, en el escaparate de las novedades, se situaban con todos los honores Julio Aumente o Vicente Núñez. Ha aparecido, según se dice —aunque no he tenido la suerte hasta ahora de verla—, una edición facsímil de la revista *Cántico,* viejo proyecto mío que estuvo a punto de hacerse realidad hace seis años, y naufragó en uno de tantos inexplicados relevos del

* RICARDO MOLINA: *Obra poética completa.* Diputación de Córdoba y A. Ubago Editor, Granada 1982.

equipo directivo de Editora Nacional. Esta edición de la obra de Ricardo Molina completa un corpus documental al que desde luego se podrían añadir nuevas piezas, pero que ya es lo suficientemente amplio como para que «Cántico» ingrese de modo irreversible y en el lugar que le corresponde en nuestra historia literaria de posguerra. Porque si la mayoría de la poesía escrita en España entre 1939 y 1960 ha quedado reducida a interesar sólo al historiador y al profesor de literatura, la obra de «Cántico», por haber nacido y vivido sin excesiva contaminación con lo que la rodeaba, se ha mantenido viva hasta hoy, y sintoniza en tanto que propuesta literaria general (al margen de cuestiones de detalle) con los valores de la poesía española actual.

A lo largo de su evolución personal y literaria los poetas de «Cántico» se hallaron frente a una quíntuple opción ofrecida por el contexto literario español:

1.º Una generación del 27 particularmente superviviente y disgregada por el exilio.
2.º La literatura militante y vindicativa de los vencedores en la guerra civil.
3.º El modelo garcilasista.
4.º El compromiso existencial con lo *humano,* con su variante religiosa.
5.º El compromiso *social.*

La adhesión de «Cántico» a la generación del 27 es evidente y se traduce en una influencia magisterial de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso en mucha menor medida, y sobre todo Luis Cernuda, a pesar de la distancia impuesta por el exilio. La segunda de las opciones mencionadas en nada afecta a «Cántico», por razones obvias. Tampoco la tercera, pues «Cántico» preconizó siempre una poesía de intenso arraigo vital y compromiso ético desde una óptica esencialmente egocéntrica que asumía todas las posibilidades expresivas ofrecidas por una tradición en la que cabían de pleno derecho el Barroco y el Modernismo. Ello hubo de distanciarlo de las opciones cuarta y quinta, aunque *cum grano salis;* hallamos en «Cántico» poesía existencial y religiosa, y hasta casos de poesía social (en Juan Bernier), pero siempre con dos matizaciones esenciales: la interiorización intimista siempre presente, y la negativa a asumir voluntarias limitaciones en el uso y riqueza de la palabra en nombre de dogmas como la comunicación, el testimonio, la denuncia o la agitación política. Es decir, que «Cántico» no encajaba en el mapa literario de la posguerra ni tenía (como Aleixandre) un prestigio previamente adquirido; de ahí la marginación que hubo de padecer, junto a otros poetas (postistas, Cirlot, Labordeta) y por las mismas razones.

No quiere ello decir que los poetas de «Cántico» lanzaran manifiestos literarios ni declaraciones de principios; pero podemos atribuirles una poética colectiva sobre la base de tres factores: la conciencia de grupo cerrado que tiene la revista en su primera época; las preferencias y valores que se desprenden de las publicaciones mismas del grupo; los apuntes teórico-críticos debidos a Ricardo Molina que jalonan la vida de la revista, en forma de breves textos en prosa.

En el número uno de la primera época de la revista *Cántico* leemos unos de esos textos, titulado «Decadencia de la imagen», que a mi entender debe ser interpretado como una condena de *Garcilaso:*

> La joven poesía española parece atacada de una pasmosa esterilidad. Este empobrecimiento repercute a su vez en el verbo, en el tema y, sobre todo, en el metro, acortándolo y restringiéndolo a formas hechas, clichés musicales, rítmicos, sabios,

nimbados por una hermosa tradición, pero incapaces de enmascarar la nebulosidad, el vacío, el raquitismo poético interno.

En el número seis se encuentra una similar condena del llamado *Tremendismo:*

> Se ha hecho de la angustia piedra de toque de la autenticidad, creándose así una angustia retórica, una tragedia convencional, un tono de voz tan desaforado que linda con el grito, o tan apagado y alicaído que suena a responso hipócrita.

Ricardo Molina abogó siempre por el cultivo de la poesía desde consideraciones exclusivamente intraliterarias, lejos de todo intento de poner el lenguaje al servicio de otros fines, y del error de valorar los textos poéticos por su intención y temática en detrimento de su elaboración lingüística. Dice el número ocho de la primera época:

> La poesía no demuestra ni afirma nada. Su persuasión no apela a métodos ni prevé mecanismos argumentales. Es un simple manifestarse, como el sol y la música: es la simple evidencia de lo encantador, de lo bello.

Estas citas prueban la militancia de «Cántico» y de Ricardo Molina contra las que creían desviaciones de la responsabilidad literaria en la posguerra, unas en nombre de la carencia de conflicto, otras de la gesticulación de un conflicto insincero. Como esos son los dos escollos contra los que siempre corre el riesgo de estrellarse la literatura, la teoría y la práctica de «Cántico» no son un simple dato histórico, sino una reflexión y una práctica de validez permanente.

El Río de los Angeles (1945), primer libro de Ricardo Molina, que vio la luz en el número 22 (agosto 1945) de la revista *Fantasía,* contiene ya los elementos centrales de la visión del mundo de su autor; anhelos de pureza y simplicidad, canto a las gracias del mundo natural, vitalidad elemental de aspiración panteísta. Los poemas «A la vida que es gracia» y «Cántico del río» son una buena síntesis de tal composición de lugar. El primero adquiere incluso el rango de poética o manifiesto implícito, donde entre líneas puede encontrarse la proposición de una alternativa al existencialismo o tremendismo, en versos que recuerdan la formulación por Juan Ramón Jiménez de la licitud de una «política poética»:

Canta con tu voz, con tu acento propio, pues sólo tu voz misma
puede ser plenamente aceptada y recibida por las otras almas,
sólo tu voz puede ser esperada por las otras almas silenciosas
que quisieran decir lo que tú dices,
que quisieran decirlo y no tienen palabras.

El contraste con *Hijos de la Ira* (1944) y lo que este libro representa es muy visible:

¡Qué plenitud indecible en la existencia!
¡Qué inefable bondad existir! Todo lo que existe está satisfecho
. . . .
diariamente me colma el hallazgo feliz de respuestas a las más inquietantes preguntas

. . . .

y oigo el canto de alabanza que la tierra, como una vasija porosa, rezuma.

No quiere esto decir que estemos ante una aceptación universal y beatífica. La muerte, la imperfección, el fracaso vital y el amor no logrado o no correspondido configuran el aspecto negativo de un mundo fundamentalmente paradisíaco, y vienen a simbolizarse en la oposición hombre-ángel a que alude el título, y en la definición del hombre como ángel ciego y disminuido («Salmo del ángel cautivo»). La religiosidad, que no falta en *El Río de los Angeles,* nada tiene que ver con la poesía sacra de circunstancias o con la angustia existencial que la época ofrecía: para Ricardo Molina es consuelo, aceptación reconciliada del misterio o el absurdo, y encanto estético: véanse «Cántico de la Sierra», «La fuente del arco» o «Cántico de la resignación».

Cancionero y *Regalo de amante* (1975, pero escritos hacia 1947) son dos colecciones dedicadas a explorar el ámbito de la problemática amorosa, lo mismo que *Elegías de Sandua* (1948), libro que tuvo dos ediciones casi simultáneas, aunque de extensión muy dispar. La más amplia, incluida en la colección Adonais, significó el espaldarazo y público reconocimiento para Ricardo Molina, aunque el contexto poético dominante hubo de amortiguar el eco de sus indudables valores. Amor como docta ignorancia, fusión en el mundo natural a través del ser amado, y en ocasiones desolación y brevedad. La «Elegía XXVII» está dedicada a Dámaso Alonso, y no creo inverosímil ver en ello un indicio de la voluntad, por parte de Molina, de marcar distancias, ya que el poema parece una antítesis de «Mujer con alcuza», tanto como las elegías XXIX y XXXIII plantean una religiosidad antidamasiana, sin que ello impida al autor comprender, en la «Elegía XXX», las inclinaciones sociales de Juan Bernier.

Desde *Corimbo* (1949) hasta *A la luz de cada día* (1967) va Ricardo Molina glosando, desarrollando y ejemplificando su personal casuística sobre el amor, la belleza y el talante ético, planteada en lo sustancial en las publicaciones de los años cuarenta. Caso especial es *Tres poemas* (1948); aquí, contradiciendo otras formulaciones que, a la vista de los libros anteriores, parecían profundamente arraigadas, nos hallamos ante un Ricardo Molina gesticulante e irreconciliado con su peculiar manera de entender el erotismo, entregado al golpe de pecho y la jaculatoria penitencial, regurgitando tópicos cuaresmales y clamando por la redención y el perdón de los pecados. Todo ello viene a cuento de los inéditos que esta edición aporta en su segundo volumen: dos colecciones tituladas *«Psalmos»* y *«Homenaje»,* fundamentalmente. De la segunda recogí yo algunas muestras en mi antología y estudio del grupo «Cántico» (1976), gracias a la generosidad con que Pablo García Baena, albacea literario de Molina, me dio acceso a sus inéditos. La primera, *Psalmos,* prolonga el catastrofismo ético-religioso de *Tres poemas,* insistiendo en una religiosidad ascética y flagelatoria obsesivamente centrada en la culpa y la impureza eróticas y la indignidad ante Dios, y salpicada de quejumbrosas y humillantes oraciones. En ocasiones algún brillante ejercicio conceptista como el Psalmo XLI dispersa los vapores de sacristía y confesionario.

Esta edición supone un indudable avance en el conocimiento y accesibilidad de la obra poética de Ricardo Molina. Se echa de menos, sin embargo, un mínimo aparato crítico y bibliográfico que de existir hubiera permitido al estudiante y al estudioso

disponer de referencias sin las cuales los poemas del autor de *Elegías de Sandua,* con toda su innegable vigencia estética, quedan flotando entre la eternidad y el infinito.—GUILLERMO CARNERO *(Barcelona, 2, 3.º ALICANTE).*

«Una George Sand salteña» *

Son los años en que la sociedad hispanoamericana se encuentra en pleno proceso de formación de las nuevas nacionalidades. Es la primera mitad del siglo XIX, exactamente la década de los treinta, y la acción de este libro gira en torno de la guerra entre unitarios y federales que llega a poner en serio peligro la aún tierna República Argentina.

Facundo Quiroga, un caudillo montonero, ha vencido en el norte del país a los jefes unitarios de Salta. La consecuencia no se hace esperar y es que, de manera inmediata, los cabecillas unitarios y sus familias, han de pasar por la dura prueba del destierro. El éxodo de este colectivo formado por dos mil personas, varones y mujeres de las más variadas edades, es el meollo de la historia novelada que Martha Mercader nos cuenta.

En la larga y dura marcha hacia Bolivia, destaca la figura de Juana Manuela, una rubia adolescente de ojos claros, que con el correr del tiempo, va a demostrar ser una brava mujer. La autora del presente trabajo utiliza como punto de partida los textos originales del diario que Juanamanuela fue escribiendo en el transcurso de su destierro, y los amplía y enriquece con comentarios personales y aportaciones de datos históricos y situación política y social de aquellos momentos. El árbol genealógico de la protagonista cuenta mucho para el contenido de la obra de Martha Mercader. «Un árbol añoso —comenta—». Un tal don Juan Martínez de Peruchorena se casó en 1557 con doña Margarita de Gorriti y algunos de sus descendientes llevan el apellido «Martínez Peruchorena de Gorriti» y otros «Peruchorena de Gorriti». Los que fueron al Río de la Plata comienzan a llamarse «de Gorriti» hasta la Revolución de 1810, en que se suprime el «de».

El apellido de Juanamanuela es Gorriti, familia que pesa mucho en la historia más reciente de su patria. El canónigo Gorriti, tío suyo, fue uno de los teóricos de la independencia. Otro de sus tíos, que en la guerra de 1831 es federal, había sido anteriormente conocido guerrillero en la guerra contra los realistas. Finalmente, su padre, que forma parte del grupo que viaja hacia el exilio, es general unitario.

* MARTHA MERCADER: *Juana Manuela, mucha mujer.* Ed. Planeta, Barcelona 1983.

La hora del adiós

La derrota ya es evidente. Juanamanuela lo describe así en uno de sus manuscritos: ...«Indignado, soberbio en su espléndido uniforme ahora sucio y sudado, sus escasos cabellos caídos como dos alas deflecadas sobre las sienes, los bigotes más erizados que nunca, haciendo grandes ademanes para todos, no sólo para los que lo rodeábamos sino también para los que ya habían montado, Manuel Puch explicó:

—¡Una parodia! ¡Una parodia de tratado de paz! ¡Eso es lo que Alvarado le ha firmado a Quiroga! ¡Nos permiten emigrar! ¡Nos perdonan la vida! ¡Pero nos confiscarán todos los bienes!».

Efectivamente, el anuncio del exilio no se hizo esperar. «Con la tristeza del adiós —comenta en otro de sus ilustrativos textos—, hice lo que los collas con el acullico de coca, que se esconde, apretado, a un costado de la boca. Ya tendría tiempo de sentir su amargo sabor. No queriendo que me confundieran con las lloronas de la familia, me dejé penetrar por el aire de la madrugada con incierta esperanza, viva, entera, dispuesta a enfrentarme con lo desconocido, a probarme, por fin desafiando toda clase de obstáculos; a empezar a vivir de veras. ¿Hacia dónde nos dirigíamos? ¿Hacia el Paytití, país de ilusiones, de riquezas de fábula, como solían contar los arrieros que pasaban de Buenos Aires a Lima, ida y vuelta, dos veces por año? No íbamos hacia el Paytití, sino a buscar asilo, como emigrados, en el Alto Perú».

La partida al destierro significa también el adiós a todo privilegio, a la riqueza y a la vida fácil. Inucha, la esclava de Juanamanuela, dice al hablar de la nueva situación: «¿Qué quiere que le cuente? Que nos echaron de Miraflores, donde éramos tantos y había de todo, que carne de oveja, que chanchos, que chivitos, que gallinas, que aloja, que sandías, que higos, que alfeñiques y patay y chancaca para tirar para el techo, y el tiempo sobraba para sestear hasta las mil y una, éramos como doce o quince para servir, sin contar a los peones, una para barrer, otra para lavar, otra para guisar, otra para planchar, otra para cebar mate, otra para abotonarle el corsé a misia Feliciana, otra para sacarle las botas a los niños, otra para espantar moscas...»

Mientras tanto, «Roque Alma-negra comenzaba a ser el terror de Buenos Aires. Verdugo por excelencia entre una asociación de verdugos llamada Maz-horca y consagrado en cuerpo y alma al tremendo fundador de aquella terrible hermandad, contaba las horas por el número de sus crímenes y su brazo, perpetuamente armado de puñal, jamás se bajaba sino para herir. Su huella era un reguero de sangre y había huido de él hacía tanto tiempo la piedad, que su corazón no conservaba de ésta ningún recuerdo y los gemidos del huérfano, de la esposa y de la madre lo encontraban tan insensible como la fría hoja de acero que hundía en el pecho de sus víctimas».

Este texto forma parte de uno de los numerosos folletines que Juanamanuela, imaginativa escritora de vocación, escribe desde su nuevo destino de exiliada, con el fin de ganarse la vida.

Rica en aventuras

Si Juanamanuela trabaja el género folletinesco es porque resulta el más vendible

para solucionar su situación económica, pero su esfuerzo e ilusión lo tiene centrado en la elaboración de un monumental libro de cocina que recoja recetas originales de los más variopintos rincones americanos y que titulará «La cocina eléctrica», y cuyo prólogo comienza: «El hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogón; su sacerdotisa y guardiana natural, la mujer».

Ni que decir tiene, que tan reaccionaria entrada prosigue como finalidad la venta masiva del libro a las mujeres de su tiempo, ya que cualquier parecido del contenido de estas palabras con la realidad vivida por Juanamanuela, no pasaría de ser una mera coincidencia, pues si algo caracterizó su existencia fue, sin lugar a dudas, la riqueza de aventuras.

Martha Mercader cuenta la reacción que Juanamanuela tuvo cuando un influyente amigo suyo, en el transcurso de un viaje a la Madre Patria, aprovechó para hablar a doña Emilia Pardo Bazán del libro que una inteligente argentina estaba preparando: «Cuando la Condesa de Pardo Bazán —comenta— me oyó hablar de su proyecto de escribir un libro de cocina con recetas de toda América, se entusiasmó al punto de ponerse de inmediato a escribir un repertorio similar con recetas peninsulares».

La interesada, en ataque de desesperación exclama: «¡Pero qué me ha hecho! ¡Servirle en bandeja mi idea a esa mujer! ¿Quién va a comprar mi libro, si le ofrecen uno similar venido de ultramar? En esta ciudad, donde medio mundo es analfabeto, donde hasta hay muchos diputados que no saben leer de corrido».

Pero Juanamanuela reacciona, y Martha Mercader escribe: «Recostada en almohadas y almohadones sobre una hermosa cama de jacarandá, la luz de la palmatoria hamacando las sombras del cuarto, los lentes en la punta de la nariz, Juanamanuela baraja cartas recibidas durante varios años desde Montevideo, Valparaíso, Arequipa, Bogotá, Quito, Salta, Tucumán, Buenos Aires, La Paz... Hace tres años que cubre con una red de pedidos toda la América hispana. Habrá que ordenar, corregir, pasar en limpio, prologar, etc., todas esas recetas de cocina. Merde! Aunque tenga que romperse el alma, no se dejará birlar el público lector». A través de la fuerte y rica personalidad de Juanamanuela Gorriti y el mundo que la rodea, Martha Mercader nos va mostrando la realidad de las sociedades hispanoamericanas del siglo pasado, y en especial, la vida argentina. La autora recorrió de cabo a rabo los escenarios del Altiplano y buscó en los archivos todo lo que pudiera existir en torno a su personaje. Con imaginación que en nada merma el riguroso trabajo de investigación, va surgiendo Juanamanuela en todas sus facetas: escritora, intelectual, enamorada, esposa, madre de hijos legítimos e ilegítimos, divorciada, maestra, viajera y aventurera.

La George Sand salteña

«Una George Sand salteña —llegó a afirmar la crítica al hablar de Juanamanuela— con menos talento pero con más virtud que la gran francesa». En cierta ocasión que es calificada de advenediza, responde: «¿Advenediza yo? ¡No seré doctora, porque en esta América las aulas no se abren para una mujer, pero bien que he leído todo cuanto circula por aquí, y si no he leído más es porque no hay más libros, en estos páramos donde por un colegio que se abre se dan cien combates! ¡Sepan que yo abrí una escuela

en 1848, y la mantuve treinta años, cuando todos los hombres a mi alrededor no pensaban más que en cargas de caballería y cuartelazos! Advenediza yo. ¡Ja! Si me da risa.»

Impetuosa, inteligente, llena de vitalidad e imaginación, es consciente de las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres: «... Y las leyes no permiten a una mujer casada el libre tránsito (como tampoco comprar, vender, ejercer su industria, etc.)».

Pero en los temas de amor, decide Juanamanuela hacer de su capa un sayo, y así lo expresa: «Los mandamientos prescriban no desear la mujer del prójimo, pero no han prescrito no desear el hombre de la prójima. En este caso, no procede la interpretación analógica, argumentaba una serpiente leguleya contagiada por años de sofística olañetuna. Por tanto, desear un hombre ajeno no es pecado».

«¿Es pecado —se pregunta también— a los treinta años seguir buscando esa plantita que algunos cultivan en invernaderos, a otros les florece de pronto en mitad de un páramo? ¿Es pecado amar el amor?».

La realidad de esta «mucha mujer» no queda reducida al ámbito de lo afectivo e individual. El mundo en el que está y es, le preocupa profundamente: «Hispanoamérica —comenta— está dividida por fronteras de silencio y fosos de ignorancia y cordilleras de desprecios recíprocos».

Casimiro Olañeta, un contemporáneo suyo, la definió así: «La señora es una amalgama feliz: las virtudes de Juana de Arco, de Juana Azurduy, y de sor Juana Inés de la Cruz».

Su interlocutor, el presidente Ballivián puntualizó: «Muchas Juanas y pocas Manuelas». Lo que se interpretó como alusión a la más famosa de las Manuelas de la era republicana, Manuela Sáenz, la amante de Bolivar.—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID-6)*.

La novela lírica española: tres notas críticas

I

Siempre ha atraído mi curiosidad la presumible importancia que tiene para nuestra novela contemporánea ese período que media entre el comienzo del siglo y los años —decisivos también para la literatura— de la dictadura y la república. Casi un cuarto de siglo en que la novela europea verá alumbrar sus más arriesgados caminos y sus más profundas renovaciones; casi un cuarto de siglo que en España, paralelamente, suponen un interregno de notable importancia —sin duda—, pero cuyos caracteres no han sido nunca definidos y explicados con la suficiente claridad. Epoca ésta, y autores, a los que siempre se ha acudido para certificar —con sospechosa urgencia—

que también entre nosotros se dio una novela experimental y atrevida, con una evidente voluntad de romper las barreras del naturalismo, tan limitadoras, y de desarrollar una actitud diferente con respecto a la realidad contada y, sobre todo, con respecto al lenguaje de la narración y a la estructura de la novela. Es ésto una constante (y hasta, a veces, un apriorismo incuestionable) a la hora de hablar sobre, o incluso de estudiar a, ese grupo de novelistas cuyas figuras más representativas serán Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés, autores que, con Azorín, son, según Darío Villanueva [1], los representantes más conspícuos de nuestra *novela lírica;* denominación que Villanueva toma, y lo dice, del «uso crítico común en el ámbito francés, alemán o anglosajón» (pág. 10, I).

No es ninguna novedad lo difícil que resulta, en nuestra novela contemporánea, establecer una continuidad histórica estable, y en especial, asistir a una evolución radical de las técnicas y del lenguaje que responda, por igual, a un desarrollo coherente de los mismos. Hemos de contentarnos (y esto se ha dicho y explicado hasta la saciedad) con tentativas más o menos originales, con alumbramientos más o menos audaces, que daban siempre —unas y otras— en medrosos retornos o en olvidos más o menos conscientes. Por eso —como decía— siempre he sentido curiosidad por desentrañar los verdaderos valores que habitan en los novelistas españoles de ese primer cuarto de siglo; curiosidad por conocer hasta qué punto llevaban razón sus exégetas y hasta dónde era justo seguir entendiéndolos hoy como posibles eslabones perdidos de la evolución última de nuestra novela; siempre he querido saber si, en realidad, esas aventuras de la novela contemporánea que con tanto escándalo fueron recibidas al venir de fuera, se habían producido ya (en mayor o menor grado y en pareja cronológica con Europa) en la narrativa española. Oportunidad para revisar mis personales opiniones al respecto, y contrastarlas con las de algunos especialistas en el tema, me la brindan el libro ya citado de Darío Villanueva y la publicación de una de las novelas tabú de ese momento: *A. M. D. G.,* de Pérez de Ayala [2], en edición preparada, prologada y anotada por Andrés Amorós cuyos estudios sobre la obra y la personalidad del escritor asturiano son bien reputados. Más que un comentario a ambas ediciones quisiera servirme de ellas para establecer proximidades y distancias entre lo allí observado y mis posiciones —hasta ahora privadas— al respecto.

Empezaré hablando de circunstancias extraliterarias. Que no sólo las hay, sino que —en la mayoría de los casos— han condicionado la valoración de estos autores y han determinado las posturas críticas que en su torno se han establecido. Circunstancias extraliterarias que, además, explican esa escasa normalidad con que el público lector ha tomado contacto con aquéllos y con sus obras (y, en consecuencia, su rara influencia en escritores posteriores). En primer lugar, la utilización partidista de algunos de ellos, la descarada manipulación que han sufrido muchas de sus obras (y Andrés Amorós refiere, en el prólogo a *A. M. D. G.,* muchas de estas vicisitudes, tan ajenas a la obra literaria en sí misma), precisamente a causa de ese vicio tan español de extrapolar en ciertos chivos expiatorios la lógica discrepancia ideológica: nuestro

[1] *La novela lírica.* Ed. Taurus. El escritor y la crítica. Madrid, 1983. Dos tomos.

[2] Ed. Cátedra. Letras hispánicas. Madrid, 1983.

parlamentarismo se ha resuelto siempre en hueca retórica, en palabras grandilocuentes y hasta apasionadas, pero muy pocas veces ha contribuido a conformar una acción política sólida y eficaz, moderna en todos los sentidos de la palabra: al revés, ha provocado siempre heridas irrestañables cuyas manifestaciones públicas se han disfrazado, unas veces, de polémica entre partidarios de este o aquel torero de moda, otras, se han revestido de discusión intelectual, actuando sobre este o aquel escritor que, más allá de los verdaderos valores de sus obras (y muchas veces al margen de su verdadero sentido), se convertían, con extremado simplismo, en objeto de las alabanzas incondicionales de unos y de la diatriba más intransigente de otros. En especial, durante época tan sensible a las cuestiones ideológicas como es ésta de que hablamos, de un anticlericalismo exacerbado, empeñada en la ruptura irrestañable entre conceptos antagónicos de lo moderno y signada, quizá, por una excesiva preocupación por la novela (y la literatura) de tesis, herencia de los últimos años del realismo literario de la restauración. En consecuencia, no puede extrañar que, de modo oficial y oficioso, siempre haya existido en nuestra novela una serie de listas negras que condenaban al olvido o al desdén de la crítica a obras que no sólo no lo merecían sino que estaban muy por encima de toda cuestión partidaria de política doméstica. No voy a negar que *A. M. D. G.,* por ejemplo, tenga una fuerte carga ideológica, y hasta se escriba desde una indudable agresividad anticlerical. Pero ello no evita que, leída hoy, suponga algo más que esa restrictiva crítica a la «vida en los colegios de jesuitas», como reza su subtítulo original. Es más, yo diría que aquellas partes de la novela en que de manera más frontal y descarada (y hasta cruel) se arremete contra los métodos educativos de la compañía, o contra su condición ultramontana y cerril, no sólo son las menos sino las más forzadas y melodramáticas desde el punto de vista de su realización literaria; y comprendemos así, con no poco desaliento, que estos árboles han oscurecido un bosque de notable interés literario, prácticamente inexplorado. Véase, si no, la manera de concebir el relato, las peculiaridades de su lenguaje, tan sugestivo unas veces, tan rigurosamente conceptista otras, pero siempre de un valor indiscutible.

Como lógica consecuencia de todo lo dicho, cuando nos acercamos a los dos tomos de *La novela lírica,* ordenados y antologados por Darío Villanueva, corroboramos algo que ya habíamos notado como síntoma muy particular de los estudios sobre este período, en ocasiones precedentes: siendo, como son, autores lejanos y ajenos (por unas y otras causas) al público lector, como siempre se les ha tenido por novelistas difíciles, o, al menos, extraños a la norma, su lectura, su conocimiento y valoración se han reservado, casi en exclusiva, a eruditos y profesores cuyos accesos y vislumbres críticas siempre se encaminaban hacia cuestiones en extremo técnicas, o dilucidaban algunos aspectos históricos concurrentes. Más aún: unos y otros han *secuestrado* a estos novelistas, y a sus obras, imponiendo un criterio que, apoyado en su autoridad académica, se ha trasmitido inalterable y esquivo siempre a la confrontación y al diálogo. Si ha habido escritores a los que se haya aplicado una crítica taxonómica y tranquilizadora; si hay narradores a los que, a fuerza de querer mostrar su importancia capital, se ha convertido en pura arqueología de manual, estos son los autores citados y ahora reencontrados. No diré aún recuperados. Es elocuente el testimonio de Andrés

Amorós quien, al finalizar su prólogo a la edición citada de *A. M. D. G.*, manifiesta su descontento porque la necesidad de ofrecer al lector «los datos y documentos que puedan ayudarle a entender adecuadamente la novela», «ha frenado mi impulso a hacer crítica creativa (...) y ensayismo» (pág. 97). Una necesidad y un freno que era obligado padecer ante la carencia tan larga de noticias en torno a las circunstancias reales que rodearon la redacción y publicación de la novela, para que de esa manera el lector quedara «en suerte» y dispuesto a sacar sus conclusiones «de acuerdo con su gusto personal, y los críticos —yo mismo, quizá, en otra ocasión— construir sus análisis» (pág. 97).

2

Cuestión importante también: la discusión del verdadero sentido renovador de estos escritos dentro de la novela española contemporánea. No olvidemos que vienen tras las aventuras emprendidas por Unamuno (con su *nivola* y su particular concepto del realismo), por Valle-Inclán (con su atrevido intervencionismo estético en la novela histórica galdosiana), por Baroja (con su voluntad explícita de eliminar los límites entre la vida y la literatura), y que las obras de éstos son coetáneas de las suyas. No olvidemos que los caminos de liberación ya se han abierto, precisamente por parte de los narradores del 98 que establecen una clara disidencia frente a la retórica realista y a los vicios del naturalismo. Ya Domingo Pérez Minik se pronunció en este sentido al advertir cómo nace así una literatura impresionista, y cómo «es fácil caracterizarla por el subjetivismo del relato, por la levedad o sutileza del análisis, por el acuarelismo descriptivo» [3]. De sobra sabemos que estos narradores del 98 tropezaron con la incomprensión de lectores y críticos, que fueron novelistas *extraños* y que su intento renovador fue muy mal entendido y menos continuado. Por ello me extraña la continua alusión a la generación del novecientos como mucho más rompedora y moderna cuando en realidad, como también observa Pérez Minik, Pérez de Ayala, Gabriel Miró o Gómez de la Serna «caen bajo un signo barroco, como los anteriores cayeron dentro de una literatura impresionista»; todos trabajan —continúa— «en un círculo de aproximadas dimensiones. Este se mide sobre el barroco expresionista del maestro de la greguería, alargado hasta el barroco poemático y escultórico de Miró, pasando por el barroco realista de Pérez de Ayala (...) siempre sorprende que el estilo esté, en todo momento (...), fraguado sobre una reiteración retórica y dotado de poderosa pesadez sensorial y eminentemente antinarrativo» [4].

Un estilo «eminentemente antinarrativo» que se ha querido explicar aludiendo a lo lírico, a lo poético, como rasgo decisivo («el sujeto y el objeto se identifican —escribe Darío Villanueva— y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso», pág. 14, I). Pero, ¿en qué sentido debe entenderse el calificativo poético aplicado a la novela? Unamuno que subrayó, y defendió apasiona-

---

[3] *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1957 (vid. págs. 170 y ss.).

[4] *Loc. cit.*

damente, ese valor poético de su realismo, no lo identificó —como se sabe— con lo lírico, sino como el discurso interior que se encamina hacia el conocimiento de la verdadera identidad del sujeto protagonista, iluminada precisamente a medida que se atraviesa el territorio de la intimidad. Una novela poética, sí, pero que no contrariara su origen discursivo. Como explica Darío Villanueva, un «aprendizaje sentimental y estético de un sujeto que en vez de debatirse dialécticamente contra la facticidad objetiva de un mundo hostil (...) se identifica con él, lo asume como percepción propia y lo recrea, subjetivizado, a través de una cadena de imágenes, sensaciones o *epifanías* tan sólo unificadas por la memoria o la conciencia del personaje (...) *alter ego* del autor» (pág. 10, II). Una novela poética que exige una distancia imprescindible, un desdoblamiento analítico que consiga esa identidad entre objeto y sujeto de la anécdota, pero también una perspectiva renovada, plural, que le permita «do not didacte to your author; try to become him. Be his fellow worker, an accomplice» como, citando a Virginia Woolf, explica el propio Villanueva.

No creo entonces que se deba buscar la explicación en lo *poemático,* sino en el sentido poético de la exploración narrativa existente en estas novelas que, como dice Amorós refiriéndose a Pérez de Ayala, abre la narrativa «para expresar con un poco más de justeza la complejidad de nuestra condición humana» (pág. 94). Son las técnicas narrativas las que han de cambiar; y en vez de devolver la imagen de la realidad reflejada en el espejo stendhaliano, suscitar la emoción intelectual y moral del lector, cargando al mismo tiempo todo el lastre de la novela naturalista con una aguzada ironía que, en muchos casos, puede llegar al expresionismo grotesco descubierto en algunos momentos de Pérez de Ayala o de Ramón Gómez de la Serna, tan esperpéntico en ocasiones. Crece entonces el autobiografismo que ya defendiera Unamuno; la novela se estructura no en un orden capitular sucesivo, sino en fragmentos espaciales y temporales encadenados de acuerdo con la intención subjetiva del autor y no a tenor de un convencional discurrir de los acontecimientos. Pero no estoy de acuerdo con Darío Villanueva cuando explica cómo «entre los artistas que en el último decenio del siglo pasado despreciaron (simbolismo contra naturalismo) la novela; hay, por el contrario, estima para el cuento, porque sus reducidas dimensiones imponen al escritor benéficas renuncias que depuran su arte hacia el lirismo. La novela fragmentaria merece la misma consideración que el relato, porque idéntico es el efecto poético que persigue y en gran medida alcanza» (pág. 19, I). La novela, precisamente al quebrar sus estructuras tradicionales, lo que persigue es un análisis más profundo y detenido, más complejo y plural también, de la conciencia del personaje y de sus relaciones con el mundo, y todo ello está reñido por principio con la condición sincrética y situacional del relato o del cuento. Cuando Andrés Amorós habla (pág. 14) de los contactos de Pérez de Ayala con los círculos modernistas y del viaje y estancia del novelista en Londres, como corresponsal de prensa, y advierte de «la enorme influencia de la cultura inglesa sobre su obra», no está dando simples referencias biográficas, descubre —por el contrario— unas raíces literarias sin las cuales no podía haber roto desde dentro, con una adecuada valoración de lo novelesco, la envarada novela de tesis que —a pesar de todo— pesó sobre el narrador asturiano prácticamente en toda su obra: ese *barroquismo realista* del que habla Pérez

Minik; ese pesimismo vital y esa crítica de España que Amorós subraya como características de la primera época (1907-1913) de su novela.

Cambios, pues, en la técnica narrativa; en la alteración del orden; en la inserción de otros discursos en el discurso narrativo; en lo que atañe, sobre todo, a la actitud con respecto al lenguaje y al ritmo de la narración, a las descripciones o a la captación distorsionada o transfigurada de la realidad [5], que tal vez sólo fueron tentativas más o menos desarrolladas; pero, en ningún caso, despreciaron la sustancia de la novela, el discurrir pormenorizado (de acciones o conciencias, igual da) que la justicia. En Miró o en Pérez de Ayala se observa todavía un exceso de pormenor, una precisa elaboración de la sintaxis, una evidente tendencia a *contar,* que apoya lo que digo. Pongamos el ejemplo que tenemos ahora: *A. M. D. G.* Se diría que la anécdota no avanza, o que avanza muy poco, desde el principio al fin de la novela; se diría que hay un cuidado especial en la construcción del relato, dividido en partes unitarias, cerradas y autónomas, un deseo de presentar un friso de esa realidad sensual y emotivamente asumida por el personaje (y por el narrador). Pero esa fijación gráfica de la historia tiene mucho que ver con la compartimentación de aquella vida, con la rígida división de las «camarillas» que habitan los alumnos del colegio. Se habla del carácter *prescindible* del capítulo dedicado a los ejercicios espirituales que, incluso, detiene la narración con un paréntesis digresivo. Y yo me atrevo a decir que ese fragmento, situado donde está y narrado al margen de la historia, es fundamental como espejo y confrontación del discurso anecdótico, y actúa de forma implícita sobre el lector para que éste consiga una más adecuada y eficaz «composición de lugar». No es casualidad que el propio novelista que, en nota aclaratoria a la primera edición, decía que podía leerse como epílogo, prescinda de esta nota a partir de la segunda edición.

3

En su antología crítica, Darío Villanueva incluye, muy oportunamente, sendos artículos [6] dedicados a comentar y explicar la relación e influencia de las *ideas* de Ortega y Gasset sobre la novela, en este período y en estos escritores aludidos. Algunas precisiones sobre el particular me permitirán concluir estas notas. En el primero de los trabajos citados, E. Cordel McDonald se limita a exponer los aspectos tratados por Ortega en relación con una presunta carencia de temas que padecía el género o sobre el carácter psicológico que sería deseable —según el filósofo— para la renovación de la novela. No existe, por parte de Cordel McDonald, pretensión alguna de analizar dichos aspectos desde la perspectiva de la novela misma; tampoco trata otros extremos de las *Ideas sobre la novela* que —me parece— deberían subrayarse

[5] El propio Pérek Minik, al referirse a Pérez de Ayala *(Op. cit.),* escribe: «acción, caracteres y pasión, con su moral evolucionista, fueron presentados con gran humor e inteligencia. Pérez de Ayala cayó sobre aquel realismo con un cierto afán reivindicador».

[6] «La novela moderna vista por Ortega», de E. Cordel McDonald y «Réplica a la *deshumanización:* Baroja sobre el arte de la novela», de Donald L. Shaw (vid. págs. 136-155, II).

con mayor énfasis para conducirnos hasta el verdadero núcleo de las mismas. Insiste, como es habitual, en simplificaciones tales como considerar ese texto de Ortega como un certificado de defunción del género, o se limita a corroborar la *invasión* poética padecida por la prosa narrativa (cosas de las que habla Ortega y Gasset, sin duda, pero que no entiendo fundamentales en su tesis). Pero no repara con el suficiente detalle en afirmaciones como la siguiente: «No en la invención de "acciones", sino en la *invención de almas interesantes* veo yo el mejor porvenir del género novelesco.» El subrayado es mío, porque esa distinción encierra, a mi entender, la preocupación orteguiana por no perder el sentido originario de lo novelesco, por muchas transformaciones que el género padezca: no desprecia ni la capacidad *inventiva* (esa *psicología imaginaria* a la que siempre alude) ni el *interés* (la fuerza de la intriga) de ella derivado. Y tal «invención interesante «debe actuar por igual en el discurso anecdótico y en el discurso interior para que el individuo logre descubrir su sorprendente complejidad al enfrentarse con la vida, con los acontecimientos y sucesos que conforman su existencia; pero debe actuar también en la subsiguiente identificación emotiva entre narrador y personaje, entre las diversas voces y perspectivas que —lógicamente— han de multiplicarse y confluir en el relato.

No habla Ortega y Gasset, como se afirma ingenuamente, de la muerte del género, sino de su renacimiento a partir de una forma nueva de concebir el mundo de la ficción novelesca, adecuando el lenguaje y los otros recursos expresivos a esos nuevos parámetros. Por eso merece detenido análisis (que no se ha hecho de modo suficiente) la afirmación orteguiana de que la novela debe ser entendida como «la creación de *un mundo ficticio único,* con que el lector se absorba en ese cosmos ficticio, y se mantenga en un *placentero estado de aislamiento total* del mundo exterior, lo cual se logra haciendo que el nuevo mundo ficticio del arte posea elementos que sean tan fáciles de reconocer y tan *convincentes* como los que se conocen o por lo menos se puedan reconocer en ese otro mundo, el auténtico de la realidad» (pág. 139, II). Revisar esta afirmación y todo lo de ella derivado ha sido una de las constantes deficiencias de la novela española contemporánea. Ortega vuelve así al origen de la novela moderna, como lo concibiera genialmente Cervantes: fundación de un mundo, con sus propias leyes y sus criaturas propias, pero basado todo ello en el placentero ejercicio de perderse en él para en él reencontrarse; crear personajes que tengan credibilidad en ese ámbito de la ficción, en el cual el lector se aísle por completo de su realidad y sea un «provinciano transitorio» que se descubra en tan compleja trama; tejido (texto) que ya no es sólo cuento, sino también confesión, no sólo historia sino también situación. La morosidad y el tempo lento que cita Cordel McDonald en su artículo son entonces el adecuado ritmo para un lenguaje que explora también, con sus inesperadas digresiones, ese laberinto de la novela, monstruo de la novelería, como dijera José Bergamín.

Rota la tradición moderna de un género que se negaba a las sugestiones de la identidad, a la sorpresa del discurso interior, era lógico que su nuevo camino se basara en una revisión «en torno al método y a la técnica concebidos en términos de la problemática de la narración (...) la relación entre el novelista y su material» (págs. 142-143, II). Revisión de la novela como construcción literaria, mucho más allá de todo apego al discurso ideológico y a la dialéctica de tesis. Final, pues, de *una* novela

entonces agotada. Pero también principio de la novela contemporánea, como lo demuestran Proust o Joyce, Kafka o Musil, autores a los que se acude, con extrema y sospechosa generosidad, para hablar de los novelistas que han originado estas notas. Ruptura que sí se daría en la novela hispanoamericana que, desde el modernismo, agita la prosa con un voluntarismo estético, tan bien visto por Valle-Inclán; pero que, igualmente, en ese primer cuarto de siglo, desde Güiraldes a Miguel A. Asturias, desde José E. Rivera a Rómulo Gallegos es también una inauguración —incomprensiblemente olvidada y tan marginal para nosotros— de la prosa contemporánea en lengua española. No creo que pueda hacerse, de una manera cabal, el estudio de la novela española de este período sin una referencia a la novela hispanoamericana y sin concluir una confrontación crítica al respecto con la novela española, por tanto tiempo esperada. Pues realizada hasta la saciedad una crítica en extremo técnica, cuando no obligadamente exculpatoria de unas presumibles trasgresiones morales e ideológicas existentes en los novelistas de este período, es hora de atender con urgencia a todos estos otros aspectos que, por lo visto, suelen ser tratados de modo muy superficial o se convierten en meras referencias circunstanciales. Hacerlo traería consigo, de una vez por todas, la aproximación de estos escritores al lector que los recibiría como patrimonio vivo y no como objeto de eruditas especulaciones. Situados en su verdadero lugar, además, perderían definitivamente su condición de tabúes de nuestra novela contemporánea.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(Apartado de Correos, 74. CULLERA. Valencia).*

Cómo terminan las democracias *

Revel nos tenía acostumbrados a esperar de él libros de corte filosófico y de análisis críticos, como *Ni Marx ni Jesús* o *La tentación totalitaria.* Este, por el contrario, es un libro de combate, un alegato amedrantador, un panfleto incluso, si no fuera por la implacable precisión con que desmonta el fenómeno de la expansión comunista. La idea general del libro es ésta: la democracia está menos amenazada que nunca en el interior y más que nunca desde el exterior. ¡Ojalá la primera parte de la afirmación fuera cierta, sin más! Pero sobre ello ya ha escrito Revel en otras obras. Lo que intenta demostrar con contundencia es la segunda parte: la amenaza que se cierne desde fuera de las democracias, sobre todo cuando el más reciente y el más temible de esos enemigos exteriores, el comunismo, variante actual y modelo acabado del totalitarismo, consigue presentarse como un perfeccionamiento de la democracia misma, aun siendo su negación absoluta. La democracia, por su propia forma de ser, mira hacia el interior: está ocupada en el mejoramiento paciente y realista de la vida en sociedad. El comunismo, por el contrario, se orienta, por necesidad, hacia el exterior, porque

* JEAN-FRANÇOIS REVEL: *Cómo terminan las democracias.* Ed. Planeta, Barcelona 1983.

constituye un fracaso social y es incapaz de engendrar una sociedad viable. El totalitarismo comunista es más hábil en el ejercicio de sus capacidades expansionistas que las democracias en el de su propia defensa, porque éstas se inclinan a desconocer, y a negar, incluso, las amenazas de que son objeto, por lo mucho que les repugna tomar las medidas idóneas para darles réplica. Por otra parte, las democracias juegan con desventaja: al revés que el sistema totalitario, que no tolera los enemigos interiores, en las democracias el enemigo interior explota el derecho al desacuerdo y a la crítica como prerrogativas de la democracia misma. Son víctimas, además, de la «industria de la culpa», cuyo postulado fundamental consiste en achacar a los países ricos y democráticos cuanto de malo ocurre hoy en el tercer mundo, bajo la forma de explotación. De su creencia en la propia culpabilidad, explotada desde dentro de las democracias por ciertas izquierdas, procede el que se constituyan en víctimas complacientes. Los ataques más peligrosos, más sistemáticos, contra la democracia han venido de la izquierda revolucionaria: terrorismos rojo en Italia, en España, en la República Federal de Alemania, y tentativa de una minoría de implantar en Portugal un régimen totalitario, militar-comunista, en 1975. Al alimentar la idea de que un sistema de autoridad política debería desmoronarse porque es incapaz de hacer vivir dignamente a sus súbditos —idea que sólo puede ocurrírsele a un demócrata— las democracias prestan al régimen totalitario los principios reguladores y el universo mental del sistema democrático.

Matizándola, Revel se adhiere a la tesis de Tocqueville, de que no es el estancamiento ni la regresión lo que engendran las revueltas; es el progreso, porque antes ha engendrado los bienes gracias a los que no son vanas las revueltas. De otra manera: fuerza del estado y felicidad de la sociedad no se hallan relacionados en el contexto totalitario. Curiosamente, se puede constatar históricamente cómo son las democracias las que reducen sus gastos militares cuando la economía va mal. El sentimiento de culpa engendra, a su vez, *el miedo al saber;* por ejemplo, tendemos a pensar que las sanciones económicas impuestas a la Unión Soviética no frenaría al expansionismo ni contribuiría a la causa de la paz. Y aquí los ejemplos y el humor desplegado por Revel son contundentes. De este modo nos convertimos en *abogados ante nosotros mismos* de las tesis más favorables a la Unión Soviética. Lo que hacemos es pensar lo que la URSS desea que pensemos, aceptar el principio de *no reciprocidad* de las concesiones como la regla legítima. Analizando el caso de Polonia muestra Revel cómo nos dejamos sorprender por las iniciativas soviéticas, y cuando reaccionamos, si lo hacemos, las nuestras son improvisadas, efímeras, confusas.

«El secreto del imperialismo comunista es que sigue siendo un imperialismo territorial». Del examen de los hechos se deduce que en las perspectivas a largo plazo de la Unión Soviética, todo país es candidato permanente al paso de la categoría superior, a la promoción del rango de "país no alineado" al de protectorado, luego desde éste al grado de satélite inalienable. De manera que «la única concepción del socialismo que todavía vale, después de su desastre como modelo, es la concepción kilométrica, territorial, catastral. A partir de los datos de que dispone, Revel cree que la carrera de armamento, es, contra las apariencias, una carrera unilateral y, en lo referente a los movimientos pacifistas europeos y otros tipos de oposiciones al

imperialismo norteamericano como la que se produjo a propósito de la amenaza de retirada de tecnología norteamericana para el gaseoducto siberiano— «no es más que la cara visible de su sumisión al imperialismo soviético».

Al examinar la estrategia planetaria y los métodos de vigilancia activa que utiliza la URSS, Revel, que en una entrevista a Jean Cau le decía que en este libro trata de evitar hacer juicios valorativos, deja escapar algunos como el siguiente: «El imperio soviético es el primero en la historia que no puede ni descentralizarse notablemente sin correr de inmediato el riesgo de desmoronarse, ni detenerse en su expansión puesto que el comunismo, incapaz de engendrar una sociedad viable, no podría tolerar la persistencia fuera de él de sociedades testigos que constituirían otras tantas actas de acusación contra él...».

El comunismo tiene visión a largo plazo, y, a la vez, conserva la memoria del pasado; considera siempre un repliegue forzoso como provisional para luego volver a la carga. En la alternancia de tácticas —guerra fría, coexistencia, distensión— Revel llega a la conclusión de que los soviéticos no harán la guerra si pueden obtener —por la ingenuidad o la obcecación de los occidentales— sin hacerla la mayor parte de lo que esa guerra les aportaría. En su trato con los occidentales «todo el arte de Moscú consiste en colocar a los europeos en una situación tal que la defensa de su dignidad coincida milagrosamente con la salvaguardia de los intereses soviéticos».

Los soviéticos han explotado magistralmente la *desinformación,* de la que han hecho una ciencia de los fallos de las democracias, mientras éstas manifiestan una ignorancia pasmosa de las debilidades de la sociedad soviética.

A analizar lo que denomina «marcos mentales de la derrota democrática» recurre Revel a la memoria histórica: el muro de Berlín como origen del «breviario de la cobardía»; la bufonada de la «guerra fría» («cuando el comunismo ataca, se considera que defiende; cuando la democracia se defiende, se considera que ataca»); un cáustico recuerdo al inventor de la distensión, el general De Gaulle; «Yalta o la novela de los orígenes». Especial mención merece el desmontaje que hace de las ilusiones de los occidentales a propósito de las sucesiones en el Kremlin: «Milagro en Moscú, o la comedia de las sucesiones». Se supone que en los relevos de poder que se suceden en el Kremlin un liberal sucederá al difunto, y los occidentales se ven necesitados inmediatamente de hacer concesiones. Los hechos se encargan de desmentir pronto estas suposiciones.

Cuando se producen invasiones, la actitud generalizada de no dar la razón a ninguna de las dos partes favorece en realidad a la propaganda y al poder soviéticos. «Sirve para presentar como pura rutina conquistas que constituyen un incremento sustancial y tangible del poder del imperio comunista, permitiendo contar en frente, como factores de equilibrio, un conjunto heteróclito de rasgos del mundo liberal que, o bien son conquistas, o bien no son en grado alguno el contrapeso de las conquistas comunistas.»

Repetidamente insiste Revel en que el objetivo de su libro no es averiguar quién se equivoca o quién tiene razón, sino poner al desnudo un mecanismo. En el caso de las relaciones internacionales y del juicio de las opiniones públicas, «éstas se establecen

de tal forma que en casi todas las situaciones infligen a Occidente un *handicap* inicial casi imposible de superar».

De cualquier modo, los últimos epígrafes —«las democracias contra la democracia»— y la *Conclusión* se transforman en un alegato contra el totalitarismo soviético al proclamar que éste constituye un tipo único, no homologable con ningún otro ni del pasado ni del presente. Revel no ha sido parco en la acumulación de datos y hechos de todo tipo. Y estaríamos dispuestos a concederle nuestro asentimiento total y a asimilar la caución a que nos invita, si no se le pudiera aplicar a él también la trampa de las dos memorias. Tampoco se trata de entrar en una dialéctica de contraejemplos. Un imperio no se afianza sino frente a otro imperio y un museo de los horrores imperialistas sólo nos puede conducir al rechazo de cualquier imperialismo. El día de la «comunidad de los pueblos libres» está lejano aún, y esperamos que la tensión de las espadas en alto no se pueda soportar indefinidamente. Y preferimos pensar que la fuerza interna moral de las democracias sea superior a la astucia y a las armas. De todos modos, gracias por el aviso.—MANUEL BENAVIDES *(Angel Barajas, 4, 4.º Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

Puerto Rico, un país, un personaje *

Puerto Rico, año de 1898. El imperio español se ha desmoronado y el sucesor toma posiciones. Avanza sobre el Caribe, un área de importancia vital, para el comercio y la estrategia militar. Es el patio trasero, la tercera frontera, si se quiere emplear un término más técnico. Cuba es sometida por medio de la «Enmienda Plat»; Borinquen, Puerto Rico, no necesita siquiera de semejante chapuza política. Es prácticamente absorbido y pronto se convertirá en Estado asociado de la Unión, aunque el castellano seguirá como lengua oficial.

La eclosión industrial norteamericana y la consecuente necesidad de mano de obra, precipitan el éxodo de ingentes masas del Sur hacia los populosos centros fabriles norteamericanos. Puerto Rico sigue la misma senda, aunque en condiciones ventajosas, ya que sus naturales no tendrán que documentarse como extranjeros, puesto que no lo son. Van y vienen principalmente a Nueva York, y casi desde el primer momento de la separación de España, la sociedad se norteamericaniza, adquiere todos los estereotipos del mundo anglosajón. No es como la vecina Cuba, en donde los ecos de la pasada contienda se convierten en capital y herencia para enfrentar al nuevo invasor.

No. Borinquen, la tierra de los taínos, el Puerto Rico español, es rápidamente asimilado y ahora es «Pororico», Estado asociado.

La sociedad portorriqueña, al compás del flujo y reflujo, se siente cómoda con dólares en el bolsillo, a bordo de los enormes «carros» fabricados en Detroit, degustando el whisky y el Malboro del contrabando legalizado; juega al base-ball con

* EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL: *Mi mamá me ama.* Ed. Seix Barral, Barcelona 1981.

furor, se interesa por las Grandes Ligas, masca chicle, dice okay y cuando la revolución cubana de 1959 es completamente indiferente. Se torna del todo reaccionaria cuando a la isla van llegando refugiados de la otra isla y partidaria de una invasión por los «marines». Se sienten «americanos» e insolentes, enseñan el pasaporte del águila en fronteras y aeropuertos.

La sociedad portorriqueña está instalada en el «american way of life»; las compañías e intereses que salieron corriendo de Cuba echan raíces más al occidente. El clima es el mismo y para la aviación «charter» no hay distancias insalvables. San Juan es casi como La Habana, con sus hoteles, ruletas y burdeles. No falta nada. Sólo que en Cuba había lo que se llama fuerzas sociales vivas, capas de intelectuales en efervescencia que lucharon contra España; aquí nada de eso. La independencia fue un regalo; más que eso, el abandono del viejo y cansado imperio español. La instalación del nuevo amo, gratuita y andando el tiempo, consentida. Las pocas voces contrarias a la anexión, aún campan por sus respetos. Predicadores en el desierto, se les tilda de «comunistas», agentes de Moscú, títeres de Castro. ¿Qué es lo que quieren? ¿Poner su barbudo particular aquí? Menos mal que la Navy no lo permitiría.

Mi mamá me ama es un título que a primeras luces despista al más perspicaz e intuitivo. Hay que sumirse en sus páginas para descubrir el mensaje que Emilio Díaz Valcárcel quiere transmitir y que no es más que la presentación de la sociedad escrita arriba.

La nueva generación de portorriqueños ha venido al mundo dentro del «american way of life». Pero como en todo conglomerado social hay diferencias de castas y aquí curiosamente los personajes de la novela de Díaz Valcárcel son genuinamente latinoamericanos. En medio de la marea que produce la norteamericanización, a los portorriqueños les queda tiempo para ser como son. La familia Durán es «gente bien», conscientes de su puesto en la sociedad y de los requisitos para serlo y asegurar el futuro como tal: la separación racial, la educación en buenos colegios, la temprana responsabilidad de sentirse dignos de un apellido, de una religión y, en general, de las buenas costumbres.

Javier Durán, protagonista central de la novela, es fruto de la simbiosis portorriqueña-norteamericana. Estudia en un colegio del Estado de Nueva York y como sus padres y su padrino se considera norteamericano. No siente siquiera el patriotismo chico que late en cualquier natural del mundo por el terruño originario. Puerto Rico para él no es más que una hermosa isla para pasar vacaciones, sitito en el que nació por puro accidente. Las gentes que viven allí le parecen ordinarias, en ocasiones inmorales y hasta susceptibles de convertirse en comunistas. No observan buenas costumbres, proliferando el concubinato y el incesto, el desaseo y la falta de honradez. No tendrían que ser norteamericanos, pero lo son. ¡Vaya si lo son! Puerto Rico es un Estado Libre Asociado, así está escrito en la Carta Fundamental.

Papá es un hombre bien situado tanto en la isla como en la metrópoli continental. Es abogado brillante y para los actos más elementales de la vida tiene en mente la Constitución y los Códigos. Es ágil hombre de negocios, «self made man» que lee el «Wall Street Journal» y fuma en pipa, no vacila en dar propinas jugosas cuando la ocasión lo exige y sus automóviles están hechos a la medida, como un traje. A

propósito de traje, su atuendo no tiene nada que envidiar al del mejor letrado de Washington o Boston. Es un ferviente demócrata norteamericano que cree en individuos superiores e inferiores por razón de raza. Sus convicciones de este tipo son hasta científicas, puesto que sería capaz de someter a un individuo a un examen de sus cromosomas para comprobar hasta qué punto es subhumano y no humano, aunque sea bípedo, use corbata y camisa marca «arrow». Tiene un socio de idénticas ideas y aficiones: padrino. El padrino de Yunito (Javier Durán), todo un personaje de los negocios y la política. En ese momento hace campaña para representante o senador.

Yunito no es más que la calcomanía de la sombra que proyectan papá y padrino. Los dos esperan mucho de él y ya de hecho es su delfín. Padrino tiene un hijo que es una calamidad y es mejor no nombrarlo. A padrino le gustaría tener un hijo como el ahijado y a la mujer de padrino una niña como la hermana del ahijado: Ivete o Ivesita, producto tropical de escasa presencia en el mercado. Como personaje resulta excelente, dado que echa por tierra todas las ilusiones y los altos principios familiares. Sus acciones hacen bajar del pedestal en donde se han subido los suyos, los convierte en seres normales, es decir, presa de una desesperación que raya en la locura cada vez que Ivesita hace una de las suyas. Les mete en aprietos, no sólo con los invitados de las cuantiosas reuniones sociales, sino con el mismo personal que trabaja para la casa. Y es que Ivesita es ninfómana y necesita calmar su enfermedad con un ímpetu y una rapidez que obliga a despedir a todo varón que trabaja para la familia y a que papá salga en su enorme auto hecho a medida a buscar la solución que apague sus fuegos. Mamá sufre interminables crisis y papá está dispuesto a movilizar cantidades de dinero e influencias para subsanar las crisis de su hija. Eso sí, con la discreción debida.

Yunito siente, como es natural, la problemática de su hermana. Pero por nada del mundo se le ocurre analizarla a través de la óptica con que su padre examina a los demás seres. El, por su parte, se prepara para el futuro. En el colegio neoyorkino va consustanciándose con su personalidad y defendiéndose a diario de los ataques que vienen de diestra y siniestra. De un lado, esa dejadez que se advierte en la juventud norteamericana por las cuestiones políticas y económicas que han desembocado en el «hipismo» y demás aberraciones. De otro, esa concientización por el mundo exterior que nace en muchos naturales de Estados Unidos y que se manifiesta en simpatías por el Tercer Mundo y la descolonización. Al llegar aquí no omiten el tema de Puerto Rico. Y es que empiezan por casa. Y Yunito se pregunta horrorizado: «¿es que no me quieren?» Y la implícita preocupación, no escrita en la novela: «¿es que ésta no es mi nación?»

Como se decía al principio, la gran mayoría de la sociedad portorriqueña aceptó la asimilación yanqui. O por lo menos no protestó vivamente contra ella. Que se sepa en Puerto Rico no han aparecido movimientos independentistas importantes, ni mucho menos guerrillas. Salvo el heroico Partido Socialista Portorriqueño, propugnador de la independencia y que capitanea la legendaria Lolita Lebrón. Alrededor de esta figura y su partido giran los ideales de la auténtica nación borinque. No son tan débiles y sus simpatizantes tan escasos como podría imaginarse a tenor de los resultados. Es duro luchar contra factores tan difíciles: Puerto Rico es pobre en

recursos naturales, sólo vive del turismo «gringo», en dólares; nunca ha sido un Estado propiamente dicho; todo lo que huela a independencia es identificable de inmediato con revolución castrista; su juventud está perdida para la causa: primero sirven en la Navy y luego se marchan a trabajar a Nueva York. Los elementos propicios para una revolución no existen: la conciencia de nación y clase está ahogada por los dólares fáciles y el alcohol barato.

Como también se anotaba antes, en toda sociedad hay diferencias y clases. Puerto Rico no es la excepción. La familia Durán son los típicos exponentes de esta clase y Yunito tal vez el primer miembro que se propone un análisis científico de lo que es la civilización en general y la suya en particular. A sus escasos años (no más de veinte) su formación es ya la típica del latinoamericano «made in USA», la del chicano venido a yanqui. Esa segunda generación que encontró repleta la nevera que habían comprado sus padres, el auto grande y veloz a disposición y no sólo los sábados por la tarde. Habla un castellano salpicado de anglicismos y hasta de vocablos salidos de la bárbara combinación de ambos idiomas. Pero Yunito estudia en un colegio para norteamericanos medios, de prácticas espartanas, de férreas concepciones bíblicas, acaso judaicas, pero fervientemente votantes del partido republicano, de eso no hay duda. El colegio y el medio no tienen nada de aristocrático, pero trasladados a la sociedad de la isla y a lo que la familia Durán pretende, así es como resulta. En sus aulas hay de todo y el joven boricua con pasaporte norteamericano se defiende como puede.

Una vez, en el curso de un coloquio estudiantil, el profesor encarga a Yunito un artículo sobre la realidad social de Puerto Rico, para publicarlo en el boletín del centro educativo. El aplicado alumno decide viajar a la isla para escribir sobre el terreno el encargo; para ello decide inmiscuirse como nunca lo había hecho en las gentes y costumbres que hasta el momento no había reconocido como suyas. Y es cuando comienza a hacerse todo un mundo de reflexiones que culminarían con la más importante y apabullante de todas: que por más que se quiera presentar como tal, Puerto Rico no es Estados Unidos, es Puerto Rico, una nación más de Latinoamérica, fruto del mestizaje étnico-cultural indohispánico. Y el momento mágico tiene lugar cuando su novia norteamericana, preciosa, rubia, va a visitarle y le enseña los brazos morenos por el sol tropical y entre lacónica y triunfal le dice: «mi piel ya parece de aquí». Este, «de aquí», tajantemente establece la separación de la isla y la nación a la que pretende pertenecer; con este simbolismo folklórico, rayante en lo tópico, sale a colación el sentimiento y la creencia del norteamericano medio, quien se plantea la cuestión portorriqueña como algo a resolver en su día y que es bueno ir haciendo de la mejor manera posible, antes de que sea demasiado tarde. La opinión pública norteamericana sabe que el de Puerto Rico es un caso típico de ocupación colonial y no vacilan en hacérselo ver a los mismos interesados. Pero éstos prefieren no aceptarlo, tapando el sol con las manos, estimulados por el eufemismo de «estado libre asociado». Y es cuando salta la reflexión final de Yunito: «¿soy distinto a ellos?, ¿no me quieren admitir?», ¿no me aceptan?

La animadversación por todo lo natural es patente en la psicología de la sociedad que se quiere dibujar y a la que representa el protagonista. Empieza con un estudio,

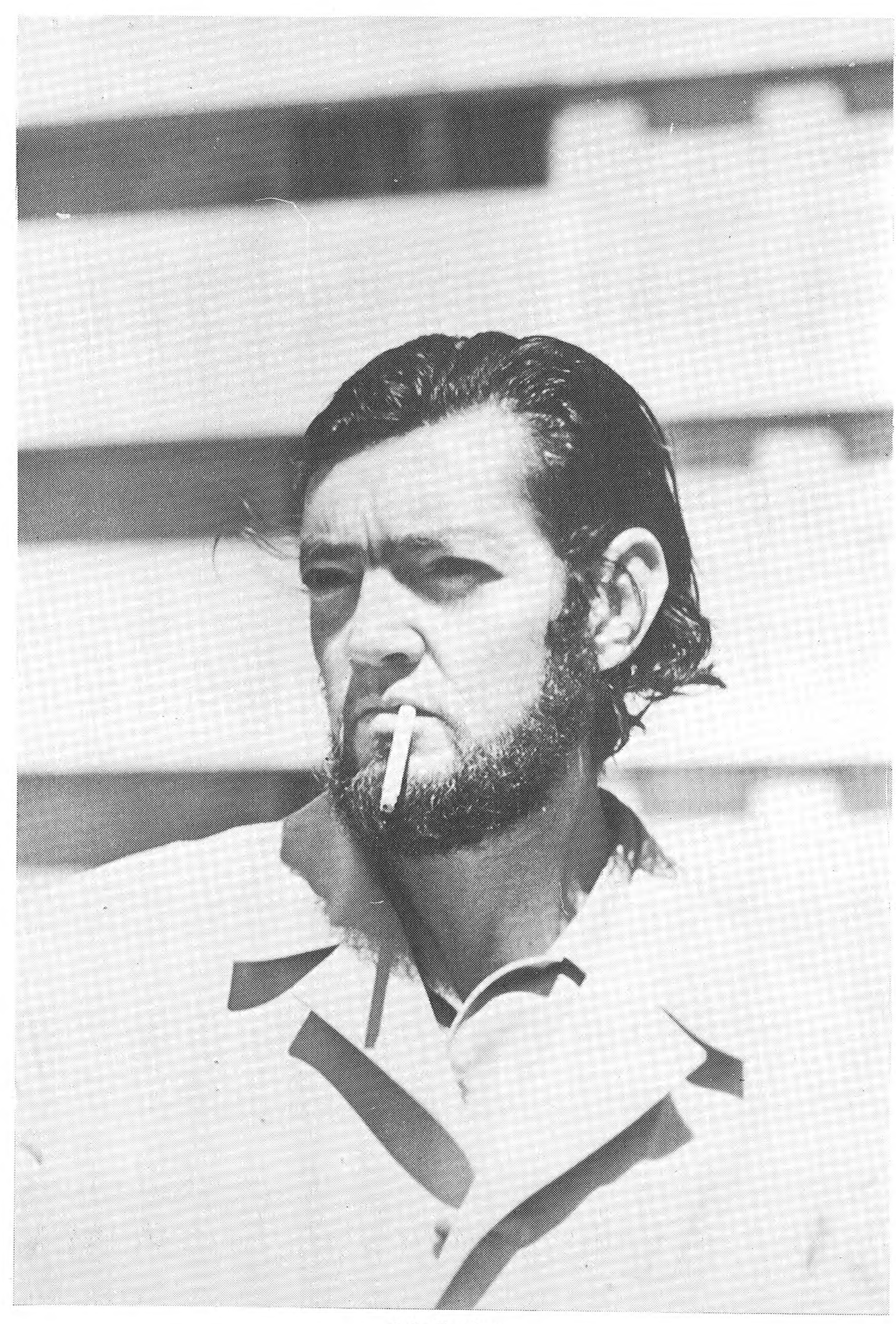
a grandes rasgos, de la historia de la isla (no es una nación), agradeciendo la llegada de los españoles como heraldos de la civilización y el progreso; los indios son salvajes y lo mejor que pudo ocurrirles fue la conquista cristiana. Luego estos salvadores son denostados para ser definitivamente reemplazados por el «status» que mejor conviene a la isla: la de formar parte de la Unión norteamaricana. Yunito establece las comparaciones desde un escenario y metodología freudianos: la cama de un hospital y la inteligente confrontación de hechos pasados con presentes y de personas en su entorno cultural. Las enfermeras que le asisten son gente del pueblo llano en especial, proclives a la vida irregular y a la imposibilidad de superar su situación social por mor de una cuestión genética; su única oportunidad es la de un matrimonio de conveniencia con un médico viejo.

Esta radiografía de la persona de las enfermeras es casi lo que se podría llamar el enfoque objetivo de la naturaleza de un pueblo, cuya única salvación es la de continuar en la situación de «libre asociación», incapacidad absoluta para la independencia. Sólo se puede hacer algo si se depende de otro: la enfermera de su médico y la isla de la metrópoli. Y todo por una cuestión natural, genética, que les impide existir por sí solas.

La clase dirigente portorriqueña cree tanto en este absurdo que hace de él una constante y a la vez una bandera: propugna la unión total con Norteamérica, lo que ésta curiosamente rechaza. Sólo quiere a Puerto Rico como cabeza de puente sobre el Caribe al haber perdido a Cuba y ante el peligro que Castro presenta para sus intereses. Pero la incipiente burguesía boricua persiste y vemos cómo en la novela de Díaz Valcárcel se rebela contra el Comite de descolonización de la ONU e inicia una campaña para demostrar hasta qué punto es positiva la unión con Estados Unidos. Padrino es el abanderado de una iniciativa que presentaría a San Juan como la ciudad más antigua de la Unión.

En el desolado panorama de la literatura portorriqueña, *Mi mamá me ama,* y en general toda la obra de Díaz Valcárcel, es una contribución enorme a que la identidad de Puerto Rico no se pierda más de lo que está. Es ingente la labor de este escritor en cuanto al idioma se refiere, pues el castellano en Puerto Rico corre el mismo peligro de extinción que acabó con él en Filipinas. Ya no es extraño oír conversaciones entre ciudadanos de esta isla en inglés macarrónico y tropicalizado, pero inglés al fin y al cabo, quedando el castellano relegado a un segundo plano sin oportunidad de defensa, inerme por completo. Díaz Valcárcel, además de un excelente retrato y denuncia de la sociedad de su país, proporciona una amena obra que no olvida ninguno de los ingredientes de las buenas novelas, además del morbo y de la intriga para el final: sorpresivamente la madre de Yunito, la fina y católica dama boricua, la mamá que inspira el título de la obra es la inescrupulosa amante de Padrino, el personaje todopoderoso de la isla, abanderado de las buenas costumbres y, como es lógico, de la unión con Norteamérica.—MIGUEL MANRIQUE. *(Palomares, 7, 3.° D. LEGANES. Madrid).*

Los adioses



Julio Cortázar.

Todos los Julios, el Julio

A mediados de 1955, Julio Cortázar escribe *La noche boca arriba,* que es el primer intento feliz de trasladar al universo de la ficción lo que Albert Einstein había establecido firmemente treinta años antes para el dominio de la Física: el tiempo y el espacio no existen en sí mismos, sino en las cosas. Si quitásemos del universo todo lo que es materia, no quedaría nada. Ni siquiera el tiempo y el espacio.

En *La noche boca arriba,* Cortázar cuenta la historia de un motociclista parisino que se accidenta y sueña ser un indio mexicano al que los aztecas persiguen para sacrificarlo. El motociclista —primero en la calle, en el lugar del accidente, luego en el quirófano, luego en su cama de hospital— sueña ser el indio acosado, una y otra vez. Y así hasta el final, que nos revela (en el momento exacto que el cuchillo de obsidiana del sacerdote busca el corazón) que en realidad es el indio mexicano quien está soñando que es jinete de un extraño artefacto por las calles de una ciudad gigantesca y desconocida. Cortázar ponía así en acción el conocido concepto borgiano de que el tiempo es una realidad inventada por la memoria y que esta memoria puede operar en cualquier dirección. Que un recuerdo y un sueño, en suma, están hechos de la misma pasta. Nos decía también que llamamos realidad a la suma de todas las apariencias, que la verdad no es sino un punto de vista y que este punto de vista bien podía ser —con lo cual acababa de dar la última vuelta de tuerca— el de un motociclista parisino que sueña ser un indio mexicano que sueña ser un motociclista parisino. Casi se puede escuchar cómo los casilleros de las categorías (real-fantástico, verdadero-falso, lógico-demente, sueño-vigilia) empezaban a volar por los aires. El terrorista se llama Julio Cortázar y ahora está muerto.

Esa extraña cosa llamada Argentina

¿Por qué Cortázar y no cualquier otro? ¿Por qué, en todo el ámbito de la literatura que se escribe en español, tuvo que ser Cortázar quien le quitara las telas de araña a un idioma que se empeñaba en ser de cartón, quien le soltase los plomos ideológicos que lo lastraban?

Hay más preguntas.

El tango, el gaucho, la pampa, el fútbol. Gardel, Evita, el Ché, Borges. ¿Qué razones puede haber para que un país nuevo, marginal y periférico, se transforme en un fabricante de mitos (de «hormonas psíquicas», como les llamaba Ortega y Gasset)? Me parece que la respuesta está en la historia.

Durante la Conquista, Buenos Aires no contaba. No tenía oro ni plata. No tenía ni siquiera indios plusválicos. En realidad, allí no había más que un río de pesadilla

—el mar Dulce, de cientos de kilómetros de anchura— y una llanura interminable y lisa como una mesa de billar. Esta indigencia geográfica y económica mantuvo a Buenos Aires al margen de la historia durante doscientos años. Una casualidad, la primera, lo volvió a poner en circulación.

El caso es famoso: las vacas y caballos que el primer adelantado, Pedro de Mendoza, había llevado a Santa María de los Buenos Aires en tiempos menos polutos, se multiplicaron como conejos en aquel *hábitat* ideal. (Si las vacas frecuentan la reflexión metafísica, es seguro que imaginan al Paraíso bajo la forma de la pampa argentina.) Esa carne regalada, que no valía absolutamente *nada* y podía ser cazada como se cazan pajaritos, puso los cimientos de dos industrias que empezaron a labrar la muy discreta prosperidad de aquellas provincias del sur: el tasajo (bazofia de carne en salazón, que era el principal alimento de los esclavos negros en Brasil y el Caribe) y los cueros, que se exportaban en bruto a Inglaterra, desde donde se distribuían a todo el mundo transformados en zapatos y botas de primera calidad.

Pero la muy bucólica vida de Buenos Aires pudo mantenerse sin cambios durante otro milenio de no haber mediado dos nuevas casualidades que habrían de modificar hasta el hueso a aquella arcadia salvaje, refugio de gauchos y contrabandistas. Fueron dos casualidades contemporáneas. Una: la inmigración. Es decir, cientos de miles de hombres y mujeres de Europa —especialmente, italianos y españoles— que huían despavoridos (o esperanzados) de la miseria, las levas militares, la tierra escasa y los terratenientes abundantes. Ezequiel Gallo ha calculado que en los últimos treinta años del siglo pasado se fundaron en la «pampa húmeda» unos 200 pueblos, en lo que significó una «marcha hacia las fronteras» de similar importancia —si no mayor, porporcionalmente— a la que estaba ocurriendo en Estados Unidos, en el otro extremo del continente [1].

Para tener una idea del sacudón que significó este fenómeno, unas pocas cifras: entre 1881 y 1900 ingresan a la Argentina un millón y medio de extranjeros. En los veinte años siguientes esa cantidad aumenta a tres millones, arrojando un total de cuatro millones y medio para esos cuarenta años fundamentales. De este modo, Buenos Aires pasa a tener una población, en 1914 (el año del nacimiento de Cortázar) de la cual 41 de cada 100 habitantes son extranjeros. Y este promedio aumenta al 49 por 100 cuando se habla de las provincias de Buenos Aires, Córdoba, Entre Ríos, Mendoza, Santa Fe o La Pampa. Tal vez sea mejor citar un ejemplo muy conocido, pero sumamente ilustrador: en Buenos Aires, en la década del veinte, hay más gallegos que en cualquier ciudad de Galicia [2].

---

[1] La política de inmigración no fue casual sino deliberada. Era una de las bases programáticas de la clase dirigente liberal conservadora que toma el poder después de Rosas. Así, Domingo F. Sarmiento escribe en 1845 en su «Facundo» que el nuevo gobierno «establecerá grandes asociaciones para introducir población y distribuirla en territorios feraces a orillas de los grandes ríos, y en veinte años sucederá lo que en Norteamérica ha sucedido en igual tiempo: que se han levantado, como por encanto, ciudades, provincias y estados en los desiertos en que poco antes pacían manadas de bisontes salvajes». Sarmiento soñaba con inmigrantes rubios, altos y de ojos azules, ingleses, suecos y noruegos. Pero lo que vino fue el Mediterráneo y el Cantábrico.

[2] Eduardo Mallea, escritor de muy escaso nivel que fue exaltado por cierto leal grupo de amigos, era uno de los que sentían la llegada de los inmigrantes como una invasión. «El extravío de nuestro pueblo es joven —escribía en 1935 en *Historia de una pasión argentina*— tiene los años de este siglo: poco más de treinta

Estas olas inmigratorias actuaron sobre el país —en especial sobre la zona de la llanura— del mismo modo que cuando se vuelve del revés una media. En este impacto cultural, económico, social y político, se puede encontrar el origen de casi todas las peculiaridades de la Argentina actual, las buenas y las menos buenas: su cosmopolitismo, su alto nivel de participación política (el mayor, quizá, de Latinoamérica), su escasa cohesión nacional, la desesperada búsqueda de una identidad y el desmesurado desarrollo de un área, con centro en Buenos Aires, que hoy mismo reúne a casi la tercera parte de la población (y esto en un país diez veces más extenso que España).

El otro elemento característico de Argentina, y fundamento de su atipicidad «latinoamericana», es la amplia difusión de su sistema de educación popular, pero eso vino del brazo de la casualidad que falta, casualidad que no se origina en Argentina, sino en Francia, y que tiene nombre y apellido: el de Charles Tellier, inventor de la conservación por medio del frío.

Gracias a esta innovación tecnológica, Argentina da un salto impresionante en su potencialidad económica (y sin esfuerzo alguno, con lo que se repite la historia de la formación de los rebaños) porque toda aquella carne que sólo servía para preparar tasajo y poco más, podrá ahora estar en todas las mesas de los países ricos de Europa y alcanzar precios muy importantes, los más altos —proporcionalmente y con la sola excepción de los metales preciosos— de cuantas materias primas exporta aquella parte del mundo. Y con la ventaja adicional de que este oro no se agota, de que este estaño no puede ser almacenado en grandes depósitos para especular con él, de que este salitre no tiene épocas buenas ni épocas malas, porque siempre es buen tiempo para comerse un churrasco.

Así, a fines del siglo pasado Buenos Aires es ya otra cosa. La Arcadia bucólica y al costado de la historia grande se ha transformado en una tierra que ha triplicado su población en la mitad del tiempo que dura la vida de un hombre, que ha centuplicado el valor de su producción nacional y que está integrada por un 50 por 100 de hombres y mujeres que han nacido a muchos miles de kilómetros de distancia y que llevan en el país no más de veinte años.

Las vacas gordas de la cultura

Son los años que en la historia argentina se recuerdan como los de «las vacas gordas» (aunque no fueran tan gordas ni lo fueran para todos). Y Buenos Aires se permite entonces realizar obras públicas que eran consideradas de lujo incluso en las metrópolis europeas: aguas corrientes, cloacas, mataderos, muelles, ferrocarriles, alumbrado público. Y el dinero alcanza, incluso, para poner en ejecución un programa de enseñanza obligatoria, gratuita y laica (ley que lleva el inolvidable número 1.420 y que es suficiente para perdonar a Sarmiento casi todas sus barbaridades) que en cuarenta años hizo de Buenos Aires y su zona de influencia uno de los espacios con menor número de analfabetos por metro cuadrado del mundo.

---

y tantos. He visto inmigrantes de antes e inmigrantes de después: en ellos puede estudiarse, como las turbaciones profundas en un semblante, la historia de nuestra decadencia como patria, más que como nación o como Estado.»

Fue un proceso original, distinto, raro. Tanto, que hasta alcanzó para inventar una música nueva, que no se parece a ninguna otra: el tango. Una música que, junto con el «jazz» y el flamenco, se habrían de transformar en las creaciones musicales colectivas más importantes del siglo.

Y todo esto, por cierto, se acabó metiendo en la literatura. Borges suele contar, por ejemplo, que cuando era pequeño él sabía que a su abuela inglesa debía hablarle de un modo y a su abuela criolla de otro. «Con el andar del tiempo —revela— acabé sabiendo que uno de esos modos se llama el idioma inglés y el otro el idioma español.» Roberto Arlt, el más importante de los que empezaron a hacer novela urbana en Latinoamérica, tenía un padre prusiano y una madre triestina, representantes muy típicos de los inmigrantes del centro de Europa. No es preciso tener demasiada imaginación para suponer cómo debió ser la vida de esta pareja de desterrados que ni siquiera hablaban el mismo idioma, que no contaban con ese mínimo punto de reunión para construir la familia. Roberto Arlt (que, por otra de estas curiosidades argentinas, fue probablemente el primer escritor no pudiente de su país que vivió exclusivamente de lo que escribía) es un buen resumen de estas angustias [3].

Eran los tiempos en los que la oligarquía viajaba a Europa acompañada de *su* vaca para que los niños no carecieran de leche fresca. Tiempos en los que —como cuenta en sus memorias María Rosa Oliver— los estancieros se abonaban por todo el año a un palco de La Scala de Milán y consideraban un deber no perderse la apertura de la temporada teatral parisina, aunque se aburrieran hasta las lágrimas.

Victoria Ocampo, la revista *Sur,* fueron el desemboque natural de estas excursiones por la geografía cultural europea, de las que los más inteligentes trajeron de vuelta una comprobación utilísima y fecunda: el mundo no se acababa en el Río de la Plata, en el planeta existían otras cosas, además de las vacas (aunque fueran las vacas las que seguían pagando estas revelaciones).

Julio Cortázar es inexplicable sin todos estos antecedentes. *La noche boca arriba* no hace más que elaborar, desde una clave einsteniana (como que también Einstein, por cierto, estuvo en Buenos Aires como invitado de la oligarquía *tallierista)* materiales que estaban ya contenidos en el desparpajo —e incluso la blasfemia— de Borges, en la poesía feliz de Oliverio Girondo, en la metafísica jodona de Macedonio Fernández, aquel señor increíble (y todavía desconocido aún en Latinoamérica) que escribió cincuenta y seis prólogos destinados a «lectores de comienzos» [4] y que afirmaba que «escribir es el único verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto». Macedonio, que descubrió que «Unamuno nunca escribe sobre lo que trata» y que dio a su libro más famoso un título cortazariano cuando Cortázar tenía catorce años: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.*

Cortázar es la suma de todo esto, más su talento y el lento caracol de su propio

---

[3] Es curioso imaginar a Erdosain (es decir, a Arlt), deambulando por el mundo de la luz y la ceguera rumiando sus planes homicidas «por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de aquellas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados». Estas mismas esquinas, en esos mismos días, eran muy frecuentadas por Jorge Luis Borges. Es muy posible que Erdosain y Borges más de una vez se cruzaran.

[4] Hablando de prólogos: Macedonio solía recomendar a los prologuistas que actuaran lentamente «porque un prólogo que empieza en seguida es un gran descuido: el preceder, que es su perfume, se le pierde».

tiempo experiencial, que incluye a su familia antiperonista (la de *Casa Tomada,* cuento que describe a ese fenómeno naciente como integrado por innominados y densos invasores), su amor por Poe, por los surrealistas, por Lautréamont, Jarry (de quien aprendió que la realidad debe ser estudiada en sus excepciones, no en sus leyes), Michaux, Picasso, Greta Garbo, Buñuel. Material aluvional que puede capitalizar porque nace en la única ciudad de Latinoamérica donde todos ellos son publicados al mismo tiempo —y a veces aun antes— que triunfan en sus países de origen, porque vive en la única ciudad de América Latina donde la palabra «extranjero» no tiene connotaciones de culpabilidad colonial. Porque se educa, en fin, en casi la única gran ciudad del mundo que prácticamente no tiene historia, que carece de verdaderos tabúes culturales, que sólo puede ofrecer a la devoción popular un ramillete de próceres contradictorios y terriblemente humanos, muertos apenas ayer.

Todos los Julios, el Julio

¿Cómo es la literatura latinoamericana antes de Cortázar?

Bestiario, su primer volumen de cuentos (que ya incluye relatos de la trascendencia de *Circe* o *Lejana)* es de 1951. Sólo hay, pues, detrás, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias (una mala novela, pero un buen proyecto literario); *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), de Borges; *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato (el único escritor, probablemente, del que Cortázar no ha recibido ninguna influencia, ni siquiera como lector); *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier —que juega los mismos «juegos de tiempo» que Cortázar— y *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti. Sólo un año más tarde llegará el Aleph borgeano y no será hasta 1953 que ocurra el milagro de *El llano en llamas,* de Juan Rulfo, que en realidad se conoció bastante después. Había muy poco, en suma, detrás de Cortázar. Quizá esto pueda ser dicho de una forma más gráfica: cuando Cortázar está escribiendo *Bestiario,* Mario Vargas Llosa anda por los diez años y a su padre aún no se le ha ocurrido enviarlo al colegio Leoncio Prado.

Este es Julio Cortázar, pero Julio Cortázar no es uno solo. El primero, preliterario, es el que estudia su bachillerato en Buenos Aires, que abre la boca ante el bazar persa de la Galería Güemes (la misma que en uno de sus cuentos de *Final de Juego* tiene dos salidas —o dos entradas—: una da a París, la otra a Buenos Aires), que aprende idiomas y lo lee todo, que luego ejercerá la docencia en pueblos chatos de la provincia de Buenos Aires, donde (según la confesión de Hipólita en *Los Lanzallamas)* la gente sólo habla de dinero.

Por esos días, Julio Cortázar decide transformarse en Julio Denis, y bajo ese nombre publica *Presencia* (1938). Todavía no era un cronopio y hasta es probable que fuera una fama, puesto que la editora de *Presencia* es nada menos que «El Bibliófilo» (y la editorial de *Los Reyes* será la también famosísima Gulab y Aldabahor).

Pero Julio Denis desaparece muy pronto y cede su lugar al segundo Cortázar (y tercer Julio) que en 1948 publica *Los Reyes,* un poema mítico contaminado de pureza estética que, sin embargo, comienza a apuntar sus tendencias subversivas: Ariadna, en este texto, es henchida del Minotauro y quiere que lo reviente a Teseo. Pero es en

Bestiario (de 1951, el mismo año de su viaje a París, de su autoexilio voluntarísimo) y sobre todo en *Final de Juego* (de 1956, cinco años antes que *El coronel no tiene quien le escriba),* donde Cortázar elabora su lenguaje, funda su estilo, comienza a divertirse metiendo al tiempo dentro del tiempo. En ellos ya está maduro lo que se llamará, precisamente, «cortazariano»: el despojamiento de lo accesorio, el humor, la aparente sencillez del discurso, la tensión y la intensidad del texto, los finales iluminadores, la cuatridimensionalidad (las tres de siempre más el tiempo cortazariano), la continuidad de los parques (es decir, la interpenetración de lo «real» y lo «ficticio»), sus motociclistas que son indios que son motociclistas. Cuentos que se leen de una sola sentada y que crecen luego en el recuerdo, que a cada relectura entregan otra interpretación, y otra, y otra, y otra. Cuentos, en suma, en los que Cortázar está inventando (ya lo habían hecho otros, pero él es quien lo hizo mejor) al lector-cómplice —lo que será llevado a su máxima expresión en *Rayuela*— de la única manera posible: siendo un autor-cómplice (esto lo descubrió Mario Benedetti).

Su próximo libro, *Las Armas Secretas* (1959) marcará la llegada del siguiente Julio de la mano de Johnny Carter-Charlie Parker, «el perseguidor». Por primera vez Julio Cortázar (J. C., igual que Johnny Carter, igual que Jesucristo) se aviene a meterse en la piel de un personaje «real», aceptando la terrible responsabilidad de una creación que ya no podrá escaparse por las tangentes de señores que vomitan conejos o de cartas maternas que resucitan hermanos muertos y enterrados. El duelo es ganado por Cortázar, que por primera vez se reconoce a sí mismo la capacidad de trabajar con materiales no «fantásticos», de meterse en las honduras de la carne y de los huesos. Por eso *El Perseguidor* es la posibilidad de *Los Premios* (1960) que a su vez será la posibilidad de *Rayuela,* que es el auténtico sol del sistema cortazariano [5].

Este cuarto Julio trabajará mucho y bien durante diez años, hasta 1968. Según algunos, son los años más fértiles de nuestro hombre. Pero son, también, los años que conforman al quinto Julio, cuyo signo va a ser político. La post-Revolución Cubana, el mayo francés, la muerte del Ché Guevara, la Guerra de Vietnam, la dictadura del general Onganía (ensayo general del videlismo posterior) y el «Cordobazo», marcan los hechos salientes de esta etapa que en lo literario entrega un texto como *El libro de Manuel,* y en lo personal inaugura un Julio Cortázar itinerante, su presencia en congresos de intelectuales comprometidos, su protagonismo en actos muchas veces multitudinarios, de denuncia y protesta.

Este quinto Cortázar, que es el último, está bastante lejos políticamente de aquel escritor goriloide que veía en el peronismo un aluvión zoológico y en los peronistas a insolentes tomadores de casas. Este Cortázar tiene muy poco que ver, vitalmente, con aquél jovencito talentoso y bobo que se burlaba (en su relato *Correos y Telecomunicaciones)* de las personas que envían cartas certificadas «a Purmamarca y otros lugares igualmente absurdos». Quién le iba a decir que a uno de esos lugares «absurdos»

[5] Cortázar termina de escribir *Rayuela* con 49 años cumplidos. ¡Qué joven era este señor maduro! Ese mismo año de 1963, Vargas Llosa publica «La ciudad y los perros». *Rayuela* es, además, el libro que mejor refleja el mundo mágico del amor cortazariano, que ha quedado eternizado en la famosa confesión de Horacio Oliveira sobre su relación con La Maga: «Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.»

—Nicaragua, tan violentamente dulce— dedicaría todos los esfuerzos de sus dos últimos años de vida.

El Julio-tres (el que se va a París del brazo de su propio aburrimiento, porque también él —como Borges— sentía a la Argentina como un exilio) no había comprendido aún cierta frase de Martin Heidegger, curiosamente uno de sus maestros. Heidegger había escrito que *«sólo podemos llegar a entender* aquello de lo que participamos». Y aquel Cortázar había participado muy poco, casi nada, junto a la gente concreta en cuestiones concretas (esas que tienen que ver con el amor, el dolor y otras cosas que terminan en or). Sólo se había dedicado, con un talento enorme, a su vocación de pastor de palabras.

En la defensa de la Revolución Nicaragüense va a hallar, en los umbrales de su muerte, su más profunda razón de ser. Y entonces descubre (notable descubrimiento para un hombre con su historia, y a los 69 años) que de lo que se trata no es sólo de comprender al mundo, sino de cambiarlo [6]. Y así este Julio, que en los primeros sesenta años de su vida había sido casi todo idea, en los últimos necesitó ser casi todo acción.

Su testamento político

Con sorprendente clarividencia (todos lo creíamos inmortal, sólo él sabía que se estaba muriendo) Cortázar escribió hace dos meses su testamento político. Allí dice:

«Me muevo en el contexto de los procesos liberadores de Cuba y de Nicaragua, que conozco de cerca; si critico, lo hago *por* esos procesos y no *contra* ellos; aquí se instala la diferencia con la crítica que los rechaza desde su base, aunque no siempre lo reconozca explícitamente. Esa base es casi siempre escamoteada; prácticamente no se niega nunca al socialismo como ideología válida, mientras que se denuncian y atacan vehementemente los frecuentes errores de su práctica. A la cabeza (y a la vez en el fondo cuando se trata de Cuba) está la noción de la URSS vista como un régimen execrable; Stalin borra la imagen de Lenin, y Lenin la de Marx. Esa crítica no acepta el socialismo como ideología viable, y no lo acepta por las mismas razones que el capitalismo enuncia desembozadamente; así como éste supone un elitismo económico dominante e imperialista, esa crítica intelectual supone un elitismo «espiritual» que se alía automática y necesariamente al económico. Pero eso, claro, no se dice nunca. El *miedo* signa esa crítica: el miedo de perder un *status* milenario.»

Y luego, agarrando al toro por los cuernos, se mete en el centro del problema:

«Cuando no se tiene en cuenta esta opción básica, ese tipo de crítica puede convencer a muchos, y de hecho los convence, máxime cuando se hace con inteligencia y con el beneficio del prestigio que da una importante obra literaria paralela; ¿cómo echar en saco roto las críticas de un Octavio Paz, de un Mario Vargas

[6] Pero, artista hasta el final, Cortázar no apoya esta certeza en la célebre undécima tesis de Marx sobre Feuerbach (*«Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretirt, es kömmt drauf an, sie zu verändern»*; los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de cambiarlo), sino que echa mano a la frase de Rimbaud, más sencilla pero por eso también, quizá, más irrevocable: *«Hay que cambiar la vida.»*

Llosa? Personalmente comparto muchos de sus reparos, con la diferencia de que en mi caso lo hago para defender una idea del futuro que ellos sólo parecen imaginar como un presente mejorado, sin aceptar que hay que cambiarlo de raíz. Estoy de acuerdo con ellos en su punto de vista sobre problemas tales como el de Polonia o Afghanistán, sobre los atropellos a la dignidad y a los derechos humanos que se repiten ominosamente en muchos regímenes socialistas (quiero decir, en muchos regímenes que a cada reiteración de esos atropellos se alejan del socialismo en vez de afirmarlo); estoy de acuerdo en que ningún argumento ideológico justifica poner el todo sobre las partes, la noción global de pueblo sobre la de individuo (pero en la medida en que la noción de individuo no escamotee la de pueblo, como es el caso en ese tipo de crítica siempre egocéntrica, que extrapola a los Sakharov o a los Padilla al conjunto de sus compatriotas y los convierte a todos en víctimas por lo menos potenciales). Hace rato que me reprochan no sumarme explícitamente a este tipo de denuncias; bueno, ahí tienen la denuncia, pero no les va a servir para gran cosa porque mi crítica se abre y se cierra en cada caso concreto sin proyectarse a procesos sociales de una infinita complejidad y que de ninguna manera quedan invalidados, como se pretende, por errores e injusticias condenables pero circunstanciales, aborrecibles pero superables. Toda la diferencia está entre negar el socialismo como camino político viable, y defenderlo *porque* se lo critica, porque en cada caso concreto se denuncian sus errores y sus aberraciones.»

En su documento, Cortázar formula una crítica lúcida y profunda de errores cometidos en Cuba, y se detiene a considerar especialmente todas las formas de sectarismos y de «empobrecimiento de la entidad humana», llegándose a expresiones peligrosamente esquemáticas, como la condena del temperamento homosexual y de los homosexuales mismos. Y añade:

«En Cuba hace rato que las tentativas parciales por imponer el esquema idealista del hombre nuevo han cedido a una visión más abierta que se hace sentir positivamente en todos los planos, desde el intelectual hasta el lúdico y el erótico; nadie sabe en verdad cómo deberá ser el hombre nuevo, pero en cambio los cubanos parecen saber cuál es la cuota de hombre viejo que no se le puede quitar sin mutilarlo irremisiblemente. Una experiencia de veinte años empieza a dar resultados positivos en este campo fundamental; pero, por supuesto, la impenitente crítica antisocialista insiste en denunciar el primer esquema ya superado como si fuera permanente; le basta un caso aislado, un poeta en la prisión, un científico perseguido, para decretar el *gulag* total.»

El idiota se despide

El último texto que escribió Julio Cortázar lleva el título muy sugestivo de «El idiota se despide» (que recuerda una anécdota en la que Cortázar fue comparado con el príncipe Mishkin, el idiota dostoyevskiano, por su habilidad para meter el dedo en la llaga con la mayor inocencia). En ese texto, Julio Cortázar advierte que sólo cree en el socialismo como posibilidad humana. Y aclara, para que no queden dudas: «Pero ese socialismo debe ser un fénix permanente, dejarse atrás a sí mismo en un proceso

de renovación y de invención constantes.» Y concluye magistralmente: «Esto sólo puede lograrse a través de la crítica.»

El último Julio, el Julio

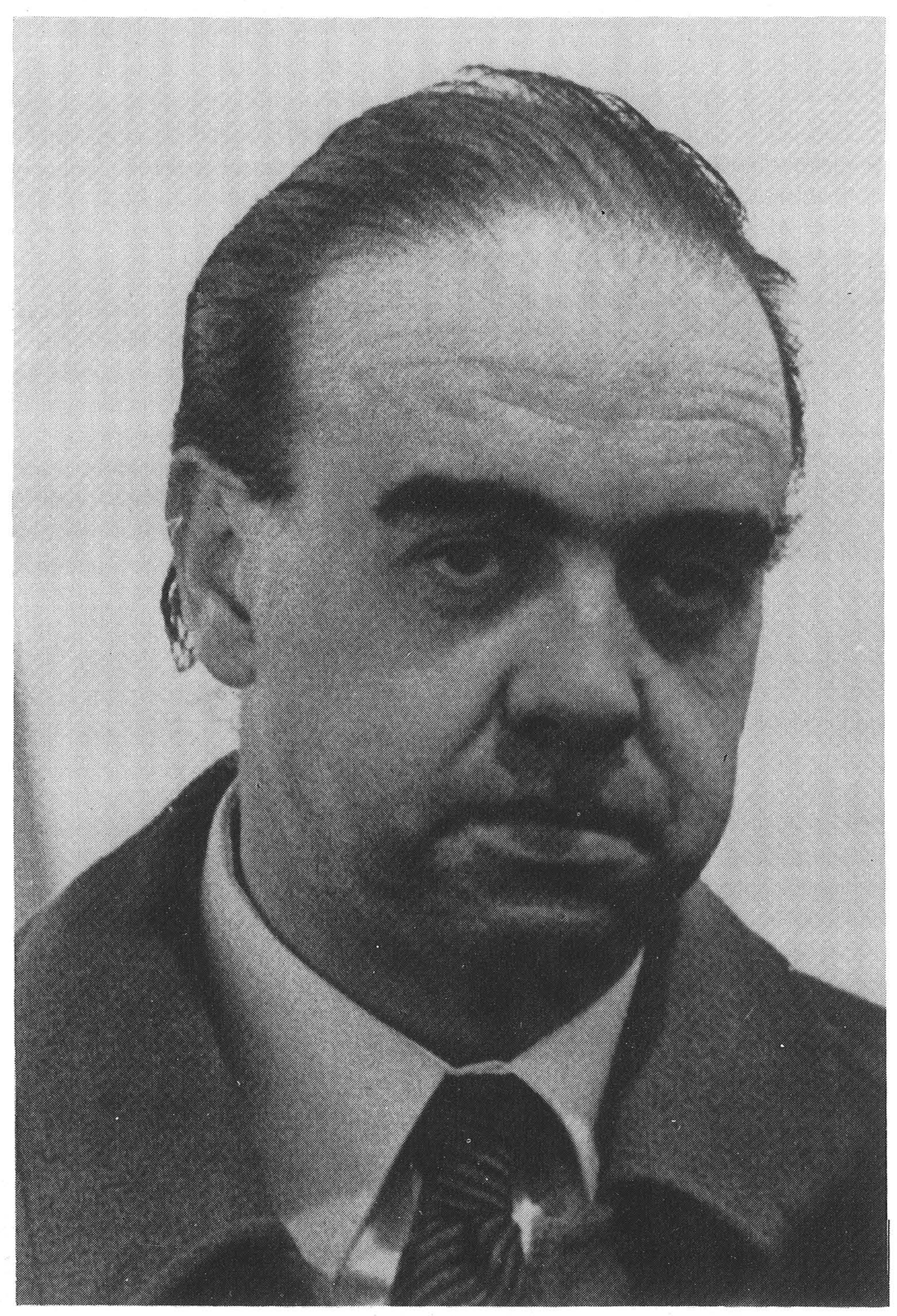
Y hay, por cierto, otro Julio. Es el que muchos echaremos de menos como si nos hubiesen cortado una libra de carne. Los otros Julios están en sus libros (y en la Galería Güemes), incluso en sus fotos. Pero, ¿quién nos devolverá esa manera suya de desmontar los problemas, pieza por pieza, como si fueran relojes suizos? ¿Dónde hallar esa voz, esos ojos? ¿Dónde esas manos, que construían serenamente en el espacio la imagen de lo que su boca iba diciendo? ¿Y quién podrá llevar la chaqueta con ese aspecto de ropa colgada con que él la llevaba?

Se nos murió el Julio, fíjese. Y uno que lo hacía eterno como el agua y el aire [7].

MARIO PAOLETTI
Maqueda, 35, 6.º 1
MADRID-24

[7] Afortunadamente —era un hombre precavido— Julio nos dejó su propio epitafio (*«El poeta escribe su epitafio», Ultimo Round,* 1967). Es éste:

Por haber mentido mucho ganó un cielo
mezquino, a rehacer todos los días.
Por ser traidor, hasta con la traición, lo amaban
las gentes honorables. Exigía virtudes que no daba
y sonreía para que olvidaran.
No vivió. Lo vivían, un cuerpo despiadado
y una perra sedienta, Inteligencia.
Por no creer más que en lo bello, fue
basura entre basuras,
pero miraba todavía el cielo.
Está muerto, por suerte. Ya andará
algún otro como él.



Raúl Chávarri

En la ausencia de Raúl Chávarri

I. El hombre

Era Raúl Chávarri una especie del vendaval del norte, un vozarrón fuerte y sano, una mente en ebullición, un gran conferencista y profesor universitario, un crítico sagaz a pesar de su benevolencia, un escritor prolífico a vertientes múltiples y un hombre generoso que no sólo era capaz de sacrificar cuando era preciso el dinero trabajosamente ganado, sino también de regalarle su tiempo incluso a quien se lo solicitase a destiempo. Sus puertas no se cerraron jamás a las necesidades ajenas y su curiosidad intelectual fue tan grande como su entrega a su prójimo. Cuando el 19 de marzo de 1984 nos dejó para siempre en ese Madrid suyo en el que había nacido cincuenta y cinco años antes, mi primera impresión fue la de nuestras reuniones amistosas, nuestras exposiciones y nuestras discusiones profesionales iban a parecernos más mortecinas que antes tras esa ausencia definitiva. Yo había tenido a menudo la sensación de que sus días en vez de veinticuatro, tenían cuarenta y ocho o más horas. Comía o cenaba a menudo con sus amigos y viajaba incansablemente; escribía libros, artículos, ensayos; pronunciaba conferencias y dictaba cursos universitarios; trabajaba como funcionario técnico y dirigía revistas especializadas; hacía deporte y era uno de esos conversadores que se convertían, sin proponérselo, en el centro de toda reunión o tertulia. Había quemado sin regateos su vida y, tal vez, esta vertiginosa acumulación de empresas y sensaciones haya sido una de las causas de su muerte, acaecida durante un período de plena madurez creadora. Era como era y nada podía pararlo, pero respiró la vida a pleno pulmón y quiso integrarse de lleno en la realidad viva de su momento histórico y, a poder ser, en la totalidad de sus facetas fundamentales.

La temprana vocación crítica y literaria de Chávarri fue compatible en todo instante con su apasionado amor a la vida en movimiento. Cultivaba todos los deportes, incluido el boxeo, en el que llegó a obtener algunos éxitos en torneos de aficionados. Se interesaba por problemas tan dispares como la organización del mundo sindical y el establecimiento de un contacto permanente entre los más avanzados artistas del mundo de habla española y los corresponsales de prensa extranjera acreditados en Madrid. El Club de Prensa fue el escenario de aquellas inolvidables conferencias, exposiciones y cursos de arte de España y América, que hicieron que muchos corresponsales extranjeros se ocupasen de nuestro arte vivo en sus crónicas y que algunos artistas, venidos de allende los mares, comenzasen a ser conocidos en la Europa continental.

Tras su bachillerato en el Liceo Francés, se licenció Chávarri en Derecho, en Ciencias Políticas y en Periodismo, pero antes de comenzar a preparar sus oposiciones

quiso realizar las prácticas de oficial de la Milicia Universitaria en la legión extranjera y no en uno de los no tan rigurosos regimientos peninsulares. Poco después era ya profesor de la Universidad de Madrid, en donde impartía sus clases con gran acopio de erudición, pero también con gracejo. La clase se continuaba a veces fuera de las aulas y conversaba largamente con sus alumnos sobre su vocación y posibilidades futuras. Era en dicho aspecto un innovador y lo siguió siendo en los cursos que dirigió en la Organización Sindical, en el Instituto de Cultura Hispánica y en diversas instituciones culturales. Todo este quehacer sin pausa define su personalidad en lo que tenía de entrega y de vocación socrática de diálogo y conocimiento, pero no puede dar ni tan siquiera una leve idea de su cordialidad exuberante y de su sensibilidad finísima, escondida bajo una rudeza forzada que contrapesaba precariamente su timidez y su ternura fácilmente vulnerable. Dicha ternura soterrada se derramaba con igual velado pudor sobre los seres vivos, que sobre las ciudades y las cosas que amaba y constituía uno de los secretos de su obra de escritor y de educador. El la encubría con su imaginación inagotable, pero a la postre acababa por aflorar en el momento más impensado y por hacernos entrever durante unos momentos ese ser desprotegido que todos los seres humanos llevamos, en última instancia, dentro de nosotros.

II. La vocación americanista

Somos muchos los españoles que creemos que España no es más que una pequeña provincia dentro de una patria mucho más grande, constituida por todas las naciones de habla española o portuguesa. Chávarri lo creía también con una fe vivísima y a este ideal suyo de Comunidad de las Naciones ibéricas dedicó sus mejores afanes. Para servir a esa vocación trabajó durante toda su vida de funcionario en puestos de alta responsabilidad en el Instituto de Cultura Hispánica, pero no consideró nunca que esa labor oficial fuese suficiente, sino que luchó en otros muchos terrenos para conseguir un mejor conocimiento mutuo entre nuestras patrias hermanas. En varias docenas de viajes a Iberoamérica hizo incontables amigos, dictó cursos universitarios en Santiago de Chile (Universidad Católica), Antofagasta, Arica, Mendoza y Buenos Aires (Universidad Católica). Igualmente, importante fue su valor docente en el Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para la América Latina, integrado en la Unesco.

Era, además, uno de los escasos escritores españoles que se habían especializado en el arte actual de Iberoamérica, materia a la que dedicó varios centenares de artículos, ensayos y catálogos. Su contacto permanente con los artistas, historiadores y críticos iberoamericanos, le permitió disponer siempre de una bien contrastada información de primera mano y elevarse luego a una visión de síntesis, indispensable ésta última en su manera abierta de concebir la cultura como conocimiento vivo de corrientes confluentes y no como centón de datos eruditos. Fue así Chávarri uno de los escritores españoles que mejor informados se hallaban sobre la realidad viva de Iberoamérica y no tan sólo sobre la artística, sino también sobre la histórica, la literaria, la étnica y la social.

Una de sus mayores ilusiones era difundir su obra en Iberoamérica. Dos de los cuatro más importantes premios literarios que consiguió durante su vida, le fueron concedidos, por unaminidad de los jurados, uno en Buenos Aires a su obra «Fin de semana» y otro en Santiago de Chile a «La playa» y fueron ambos los que con mayor alegría y emoción recibió. Respecto a uno de los otros dos, obtenidos ambos en España, cabe destacar que el «Blasco Ibáñez», de novela, que consiguió en 1982, le fue discernido por una obra de entusiasmos y temática americanistas, cuyo título era «Cuerpo de América». Entre sus obras inéditas —seis novelas, cinco piezas teatrales y varias docenas de relatos— la presencia de Iberoamérica, vista siempre con esa especial clarividencia que tan sólo se obtiene a través del amor, era, asimismo, preponderante.

Esa patria grande que soñó Simón Bolivar y que definió José Vasconcelos y de la que España y Portugal, difusoras de su religión e idiomas mayoritarios, constituyen su provincia oriental y su cabeza de puente en Europa, era el máximo amor de Raúl Chávarri y lo es también el del autor de estas líneas. Una idéntica fe iberoamericanista nos unía en nuestra manera de sentir y de valorar y también la confianza en que cada vez es mayor el número de iberoamericanos y el de peninsulares que tienen plena conciencia de que Iberoamérica y la Península Ibérica constituyen una variante perfectamente diferenciada dentro de nuestra común cultura occidental a la que —en un círculo más amplio— pertenecen también las restantes naciones de la Europa occidental y América y gran parte de Oceanía. En 1966 Chávarri había sido nombrado director de los Cursos de Periodismo del Instituto de Cultura Hispánica y realizó desde esa prestigiosa tribuna una infatigable labor de difusión de esos puntos de vista suyos y fueron muchos los periodistas iberoamericanos y españoles que tomaron en ellos conciencia de algunos de los problemas que nos abruman y de la necesidad de que intentemos resolverlos conjuntamente.

En un momento de profunda desilusión había dicho Simón Bolívar poco antes de su dolorosa muerte que temía que todo cuanto había hecho no hubiera sido otra cosa que arar en el mar. No puede negarse de que dicha frase del Libertador constituye una bellísima imagen literaria, pero a pesar de ello esa fue una de las pocas cosas en las que se equivocó de medio a medio. Ninguna persona que realice una obra de inmenso empeño, exigida, además, por la propia inmanencia de la evolución de la historia, ara jamás en el mar. Que Bolívar aró en tierra fértil y que su semilla fructificó lo prueba la sola existencia de Iberoamérica. No podía él solo, darle cima a su obra, pero sus líneas maestras siguen siendo el ideal que nos acerca día a día a la meta que su genio había previsto. Miles o millones de hombres seguimos luchando en nuestras patrias hermanas para que ese ideal llegue con la madurez de los tiempos a su irrenunciable culminación. Raul Chávarri era uno de esos luchadores y esta constatación es el más hermoso homenaje que le puedo hacer a la autenticidad insobornable de su vida y su obra.

III. Su vinculación a CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El mismo día que recibimos la noticia de la muerte de Raúl, comentó conmigo el escritor argentino Blas Matamoro, jefe de Redacción de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, que había sido el colaborador que más artículos había publicado en esta prestigiosa y querida revista. No podía ser menos dada la intensidad de su vocación americanista y su vinculación triple a CUADERNOS, al Instituto y a la sala de exposiciones de este último, que tantas obras de artistas iberoamericanos dio a conocer en España y en la que Raúl colaboró íntimamente con Luis González Robles durante todas sus etapas. Era, además, Raúl, una institución en CUADERNOS. El gracejo y la profundidad de su conversación y su profundo interés por todos los problemas del mundo hispánico, hacían que las horas que pasaba en la Redacción de CUADERNOS, se convirtiesen siempre en un interesante intercambio de ideas y sugerencias, enriquecedor para todos cuantos participaban en el diálogo. Esa —la conversación sobre unas vivencias históricas integradas en su propia vida— constituía una parte importante de su magisterio, pero la palabra escrita, la que se objetiva en la revista o en el libro, constituía la parte más perdurable del mismo.

El centenar largo de artículos que publicó en CUADERNOS no se limitó a tratar temas de crítica de arte, sino que, ocasionalmente, tocó algunos otros relacionados casi siempre de una manera directa o indirecta con Iberoamérica. Recuerdo a este respecto un viejo artículo publicado en el número 156 de esta revista (diciembre de 1956), en el que al comentar los «Principios de organización», del norteamericano James D. Mooney, incluye entre las conclusiones que saca de dicho libro una que consideraba en sus diálogos imprescindible para el incipiente desarrollo del mundo de habla ibérica en aquellos años:

«El staff —explicó Raúl en una descripción que era, al mismo tiempo, un deseo— no se constituye como un órgano sustantivo independiente, sino que se articula como una extensión de la personalidad del jefe, y con él sólo se trata de informar, en una organización colectiva, la articulación entre razón y voluntad, que es la forma elemental y necesaria del actuar humano.»

Ese era su ideal para la empresa y para la propia organización del Estado en todas nuestras patrias, ideal que tiene tanta vigencia hoy como cuando Chávarri lo formuló de pasada al dar noticia de un libro importante.

En su nota «Dos antologías de José Martí», publicada en el número 224-225 (agosto-septiembre, 1968), analiza una que recoge algunos artículos de Martí sobre España y otra con varios de los que el héroe cubano le dedicó a los Estados Unidos. Chávarri subraya la vigencia actual del pensamiento de Martí y resume con claro acierto sintético sus notas fundamentales.

En el número 376-378 (octubre-diciembre 1981), dedicado a Juan Ramón Jiménez, destacó Chávarri en su artículo «Juan Ramón Jiménez: Evidencias de una poesía total» hasta qué punto fue el peregrino de Moguer «El poeta de España y América» y recordó al vuelo en una de sus sagaces constataciones que «el Juan Ramón de *Estación total,* ha enseñado a identificar la primavera a los poetas de muchos países subtropi-

cales, en donde la suavidad del clima convierte los períodos del año en algo prácticamente inadvertible».

Entre todos estos artículos dedicados a temas de cultura general y no exclusivamente al arte de nuestros días, considero especialmente importante el que publicó Chávarri en el número 403-405 («Homenaje a José Ortega y Gasset», enero-marzo de 1984), cuya tinta parece no haberse secado todavía en los momentos en los que, recién conocido el fallecimiento de su autor, escribo estas líneas. Su título es «Ortega y América», análisis magistral de la visión orteguiana de Iberoamérica y de sus puntualizaciones a algunas un tanto equívocas interpretaciones europeas de la realidad viva de la América iberohablante. Ese estudio de Chávarri es una insustituible selección de datos fundamentales, todos ellos certeramente comentados e integrados en su contexto histórico.

A pesar de la importancia de los recién citados y de otros ensayos de temática diversa que dio a conocer Chávarri en CUADERNOS, no cabe olvidar que la mayor parte de sus colaboraciones en dicha revista interhispánica se hallan consagrados al arte actual de España y de Iberoamérica. Que le haya dedicado aproximadamente el mismo número de artículos a artistas y tendencias iberoamericanas que el que le dedicó a los españoles, se explica si se tiene en cuenta que, habiéndolos publicado en una revista que se lee por igual a ambos lados del Atlántico, su objetivo doble era informar a los lectores iberoamericanos sobre el arte vivo que se realiza en España y a los españoles sobre el multiforme y variopinto que evoluciona a una velocidad vertiginosa y sin pausas en casi toda Iberoamérica. Entre los dedicados a artistas españoles destacan, en mi opinión, dos de los que escribió sobre Joan Miró, uno en el número 339 (septiembre 1978) y otro en el 369 (marzo, 1981). En el primero de ellos dio Chávarri con la clave que diferencia a Miró de los restantes surrealistas.

«Mientras al surrealismo —afirmó— lo caracteriza un humor negro, cargado de sarcasmo y en el que en el fondo late una inagotable inspiración nihilista, para Miró el humor es algo multicolor, que puede cargarse con las luces más distintas, volverse totalmente azul, en el cuadro en que nos narra cómo una mano intenta atrapar a un pájaro, o convocar a todos o cada uno de los colores del espectro.»

El segundo es una deliciosa carta abierta a un niño de tres años («Carta a Jesús Requena, para acercarle a un cuadro de Joan Miró»), en el que hace ver todo lo que a su edad puede descubrir y cuánto gozo puede hallar ese niño, cualquier niño, en un cuadro del maestro.

Muy interesante es también su visión del realismo y del hiperrealismo español en el número 393 (septiembre 1982), en la que incluye un análisis de variantes bien diferenciadas, dos de las cuales encabeza justamente con dos hispanoamericanos residentes en España: con el cubano Juan Adriensens la «de campo limitado» y con el uruguayo Glauco Capozzoli la neosurrealista-historicista. De este último pintor, afirma sagazmente «que parece ofrecernos imágenes que se agitan y se estremecen en el mundo transfigurado de lo histórico y a este respecto intemporaliza su visión pictórica mediante detalles que remiten sus figuras a un tiempo indeciso, lejano a toda cronología».

Entre los estudios dedicados a arte iberoamericano, considero los más destacables

los titulados «Pintores iberoamericanos frente al arte de mañana» (número 289-290, julio-agosto, 1974), «Barcala: El viaje hacia la eterna juventud» (número 314-315, agosto-septiembre 1976) y «Elsa Soibelman: Trayectoria de una pintora argentina» (número 349, julio 1979). En el primero analiza con gran precisión y riqueza crítica e idiomática algunas de las tendencias del arte iberoamericano de los últimos veinte años, en especial, las relacionadas con el pop-art, el cinetismo y el espaciovibracionismo. En el segundo recuerda en una visión originalísima la confluencia que en la obra del uruguayo Washington Barcala se da entre las corrientes herederas del espacialismo de Fontana, las que utilizan con intención expresivo-psicológica las conquistas de la abstracción y su establecimiento personal de «las posibilidades de utilización plástica del material para definir con energía y elocuencia pictórica un territorio fronterizo en el que concluye la pintura y se anuncian los comienzos del trabajo escultórico». En el tercero desvela sutilmente esa mezcla de finura, ironía y fervor que se da en la obra difícil y matizadísima de Elsa, una de las mujeres que más ternura femenina ha aportado a su versión personalísima del pop-art. Podría multiplicar los ejemplos de estos estudios artísticos que publicó Chávarri en Cuadernos, pero este pequeño muestrario parece suficiente dejar constancia de hasta qué punto era iluminadora su crítica y de la misión aproximativa a la que la dedicaba.

IV. Los libros de su autoría y mi recuerdo emocionado

Ya hemos dicho que Chávarri fue un escritor prolífico. Sus recién recordadas colaboraciones en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS bastan para probarlo, pero a ello hay que añadir, como aportación importante a la bibliografía española, que publicó más de treinta libros, dedicados todos ellos a temas de candente actualidad sindical, jurídica, literaria o artística. Entre los de esta última temática es preciso hacer constar que muy a menudo utilizaba Chávarri un tema monográfico para, sin desdeñar el estudio pormenorizado de la obra elegida, utilizarla, asimismo, como punto de partida para una concepción global de la tendencia en la que el artista que le daba título al libro se hallaba inmerso. Así acaece, por ejemplo, en su importante estudio «Antonio Agudo y el realismo de los años setenta», editado en 1974 por los «Cursos de Información y Documentación para Periodistas Iberoamericanos», del Instituto de Cultura Hispánica. No sólo es el mejor texto hasta ahora existente sobre el pintor estudiado, sino que incluye también una historia breve del realismo español y contemporáneo y del de otras naciones occidentales, con especial atención a la experiencia norteamericana del nuevo realismo.

En dicho libro diferenció, además, con un preciso análisis las diversas variantes de esa compleja tendencia, deshaciendo la confusión existente en torno a sus orígenes y objetivos polivalentes.

En otro de sus libros, su insustitutible «Diccionario de artistas españolas contemporáneas», editado por la Sala Gavar en 1976, le bastan, muy a menudo, a Chávarri cuatro o cinco líneas, intercaladas entre sus análisis y sus bien confrontados datos, para captar lo esencial de la artista estudiada. Así sucede, por ejemplo, cuando al

describir la pintura de María Angeles de Armas nos dice que su obra «oscila entre la figuración y el neosimbolismo, desarrollando a través de sus cuadros una teoría muy dilatada de la incomunicación, la soledad y la frustación del ser humano». En Elena Assins, subraya que aspira a realizar «una pintura cada vez más sencilla» y que «en este horizonte, línea, espacio y forma adquieren para la artista, resultados casi siempre integrados y concurrentes...». En María Carrera da en la diana de su esencialidad cuando hace notar al paso que «Su glosa de la vida y de la muerte a través de un lenguaje de símbolos muy herméticos, hace de ella la creadora de una visión ultrarrealista de la vida cotidiana». En Gloria Merino destaca su «sutil mezcla de colorismo, popularismo y dominio de los géneros tradicionales desde un prisma muy definido...» y en Pilar de la Vega, escultora y pintora, recalca que sus notas más significativas se relacionan con sus «experimentos de modulación y de integración modular» y con sus «búsquedas de nuevas formas compositivas», en tanto a Hortensia Núñez Lavedeze (también escultora y pintora) la caracteriza en el último párrafo que le dedica, asumiendo el riesgo de afirmar que «es una de las figuras más importantes de la escultura moderna...» y que «ha seguido un camino sin vacilaciones, lleno de regularidad y progresivo dominio de un lenguaje de formas, planteado desde un principio y revisado en cada momento».

Es imposible en el espacio de que dispongo recordar todos los libros de Raúl Chávarri, pero merece una especial mención «La pintura española actual», extenso volumen de 450 páginas en tamaño folio, editado por Ibérica-Europea de Ediciones en 1973. Hay en dicha investigación un análisis de tendencias y aspiraciones y una catalogación original en la que se atiende, como debe ser, más al sentido de la obra y a su voluntad de expresión formal, que a los procedimientos, materiales y técnicas. Chávarri eligió en la estructura de su libro el camino más arriesgado, pero, por ello mismo, fueron mayores su eficacia y la clarificación aportada. Es un libro de consulta imprescindible para quien quiera hallarse bien informado sobre las tendencias y artistas cruciales de nuestra pintura durante los dos o tres decenios inmediatamente anteriores a su publicación y se caracteriza por la precisión y seriedad de las valoraciones y por su seguro sentido crítico.

Este hombre que tanto hizo y que tanto hubiera podido hacer en años venideros no está ya entre nosotros. El arte vivo ha perdido a uno de sus animadores más eficaces y quienes compartíamos sus preocupaciones y sus ilusiones a un amigo entrañable, dispuesto siempre a escuchar y a tenderle su mano a quien lo necesitase. Nadie podrá llenar el hueco que deja en nuestras propias vidas, en nuestro mundo artístico y en esta revista en la que tantas y tan importantes páginas escribió durante sus años más fecundos. La mejor manera de ser fieles a su memoria tiene que ser seguir luchando por sus mismos ideales y recordar siempre que Iberoamérica es, tal como Raúl afirmaba, la otra patria de todos los españoles y que todo cuanto podamos hacer por ella es tan importante como lo que hagamos por esta vieja España nuestra, que es también carne y sangre de América.

CARLOS AREAN
Marcenado, 33.
MADRID

Carta a Marta Traba y Angel Rama

Queridos Marta y Angel:

Les debía carta luego de nuestro último encuentro en París con respuesta a esos puntos de nuestra charla que habían quedado interrumpidos. Fui dejando pasar los días en la seguridad de que haríamos juntos el viaje a Bogotá y tendríamos tiempo entonces, con holgura, para hablar de esos y otros temas. La carta fallida se impone ahora inconteniblemente desde lo hondo de mi espíritu y nace ya póstuma en mí. En instantes, el mundo ha cambiado de sentido a mi alrededor. Todo ha pasado, o más exactamente, todo es pasado, aunque la ilusión del recuerdo reclame obstinadamente su permanencia.

¿Qué palabras decir entonces en momentos como éstos? Aunque fueran las últimas que pudiéramos pronunciar. Todo sentimiento de íntimo duelo se duplica en impotencia ante los hechos de la costumbre mortal que toma sus plazos y se lleva antes de tiempo a los que más amamos, a los más valiosos, a los que querríamos inextinguibles, y que, de alguna manera, lo son, puesto que más que ellos mismos ya pertenecen a todos. Seres con figura y latido de pueblos en las diversas altitudes de nuestro mundo en forja: el *Che,* Allende, Rodolfo Walsh. Legión. Legiones. Héroes de la acción, del pensamiento, de la palabra en acto; trabajadores, artistas, visionarios tenaces, entregados por entero a una tarea de resistencia y de rechazo de la historia pervertida; a la faena fundamental de cambiarla y hacerla respirable para todos. La violencia sopla sobre ellos largamente, o de pronto el absurdo de una fracción de segundo, como si el caos se empeñara en subsistir a toda costa, en desposeernos de gente que lucha contra él y justifica el futuro.

Angel, Marta: los diarios, los noticieros de televisión, de las radios, todo el infernal aparato de incomunicación y desinformación que tiene metido al mundo en sus redes de manipulaciones y mentiras, que se solaza en la sevicia del mundo y la vende a buen precio, intentó convencerme de que ustedes estaban entre los restos del fatídico Boeing que en la madrugada del 27 de noviembre se estrelló en las afueras de Madrid, a segundos escasos de la pista de destino.

En un primer momento cedí, como todos, a la exhibición escandalosa de ese pogrom de la muerte. Tal vez, a la reacción de mi propia mala conciencia. Yo debí viajar también en ese avión; debí estar entre esos muertos, entre esos despojos irreconocibles. Y, de algún modo, lo estoy. De nada me vale haber desistido del viaje que les llevó a ustedes a una cita de honor y a mí al deshonor de una deserción. De suerte que la parte en sombras de mí vagó entre los escombros esparcidos por el campo. Los busqué a los dos entre los restos carbonizados. Los buscaré siempre como si en medio de una catástrofe de recuerdos hubiera de encontrar vuestros rostros sonrientes como siempre, indemnes, tras los reflejos de las llamas contra el cielo sombrío de esa madrugada. Pero, entre ustedes y yo, esa infinitesimal resquebrajadura que separó dos tiempos por una eternidad.

Hube de retroceder entonces a la memoria. Esos días, esos años, esas vidas. Fragmentos. Latidos. Delirios de la presunción. Como cuando venías, Angel, a Buenos Aires y te alojabas en mi cuchitril de la calle Vera, en Almagro, y comenzabas a trabajar desde la madrugada en tu pequeña máquina de escribir puesta sobre las almohadas, atrapando al vuelo esos pensamientos de la noche. Deseo insondable. Como si hubieras trabajado toda la vida en ese último minuto para recomenzar en el siguiente.

Tengo que volver a esos campos de actividad febril, a ese paisaje de trabajo sin pausa, en los que vuestras imágenes se recortan múltiples y únicas. Inolvidables. Campos de pensamiento, de creación, de excavación, en los que uno y otro, tú, Marta, y tú, Angel, iban trazando dos líneas maestras para el relevamiento de la arqueología siempre nueva y en perpetua transformación de nuestra cultura latinoamericana. Uno y otro afanados en la impulsión y condensación de sus esencias, en la expulsión de sus elementos parásitos, artificiales o espúreos, para el ordenamiento del caos en la dialéctica de la transformación. Tú, Angel, en la correspondencia de literatura, historia y sociedad, con tu equidad y lucidez de juicio, con tu acerada voluntad de trabajo y conocimiento en las siempre difíciles relaciones entre la realidad de la historia y la irrealidad de los signos, entre los niveles «cultos», por lo general soberbios y elitistas, y nuestras masas que no tienen aún acceso al más ínfimo disfrute de cultura. En la atmósfera de un proceso del que fuiste el iniciador y el animador central de estas últimas décadas, continuarás siendo la insomne conciencia, el demarcador de rumbos, el develador de los enigmas y contradicciones de nuestra vida cultural americana en marcha hacia su liberación.

En cuanto a ti, Marta, en amor y camaradería con Angel, por paralelos y semejantes caminos, tu sensibilidad y tu inteligencia, tu talento creativo y el rigor de tu pensamiento crítico contribuyeron, decisivamente, al conocimiento y expansión de nuestras artes plásticas. Supiste de sus formas y esencias y describiste, como pocos, su cambiante y caleidoscópico movimiento de flujo y reflujo. Recogiste esos soles sedimentarios que emergen a través del arte del barro oscuro de América, y supiste mostrarlos, encarnados a través de la escritura, en tus novelas concebidas y vividas como ceremonias de iniciación, como crónicas de liberación; universo de gestación y alumbramiento en el que la mujer escritora ha tomado la delantera, naturalmente, destinalmente.

Presencias como las vuestras no se apagan con la muerte. Se tornan cada vez más vivas e incandescentes, más universalmente liberadoras actuando sobre el foco de energía colectiva donde individuo, historia y sociedad intercambian sus potencias creativas.

Angel y Marta, queridos amigos, hermanos queridos: como otras veces, les escribo estas líneas, seguro de que las leerán en ese íntimo silencio de trasmundo donde la libertad última no es aniquilada. Los siento a los dos muy cerca de mi corazón, en esos estados de la vida después de la muerte, que nada puede destruir. ¿Recuerdan que les hablé de esto premonitoriamente durante nuestro último encuentro? Tú, Marta, me sonreíste con esa sonrisa inescrutable de algunos rostros de mujer del Caravaggio. Tú, Angel, me guiñaste un ojo. Pero entonces no vi aún la hendidura secreta. No impide hoy ella que nuestras voces se comuniquen con el sabor de las felicidades pasadas. Lo demás, se podría repetir, es silencio.

Como otras veces, les escribo esta carta desde el pasado, esperando el futuro en vuestra respuesta. Sólo que ahora, en esta leve astucia contra el tiempo, la espera será, tal vez, un poco más larga. Salvo que yo mismo vaya a buscarla cualquier día de estos. Hasta entonces, un abrazo.

AUGUSTO ROA BASTOS
2, rue Van Googh, Ièr et.
31300 TOULOUSE *(Francia)*



INSULA

Revista de Letras y Ciencias Humanas

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ

Número 440/441 **JULIO-AGOSTO 1983**

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Colaboran: MARIA ZAMBRANO, FRANCISCO AYALA, JOSE LUIS ABELLAN, JOSE LUIS L. ARANGUREN, MANUEL DURAN, JAIME SILES, LAUREANO BONET, ALEJANDRO AMUSCO, ANTONIO ELORZA, CARLOS GURMENDEZ, ALFREDO FIERRO, FRANCISCO ABAD, JOSE ROMERA CASTILLO y JOSE LUIS CANO.

Además, artículos de JORGE CAMPOS, LUIS SUÑEN, EMILIO MIRO, DOMINGO PEREZ MINIK, JULIAN GALLEGO, ALBERTO ADELL, J. M. CABALLERO BONALD, GERARDO VELAZQUEZ CUETO, IRMA EMILIOZZI, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y J. IGNACIO VELAZQUEZ E.; un cuento de GREGORIO MORALES VILLENA, y poemas de CARLOS ALVAREZ-UDE y LUIS ANTONIO DE VILLENA.

Número doble, de 32 págs., 31,5 × 43,5m 500 pesetas.

Pedidos e información:

Cardenal Cisneros, 65
Telfs. 445 47 08 y 445 47 16
MADRID-10

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

Consejo de Redacción: Adolfo Canitrot, José Luis García Delgado, Adolfo Gurrieri, Juan Muñoz, Angel Serrano (secretario de Redacción), Oscar Soberón, María C. Tavares y Luis L. Vasconcelos.

Junta de Asesores: Raúl Prebisch (presidente). Rodrigo Botero, Carlos Díaz Alejandro, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Andréu Mas, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Jesús Prados Arrarte, Luis Angel Rojo, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, José A. Silva Michelena, Alfredo de Sousa, Oswaldo Sunkel, Edelberto Torres Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez, Norberto González y Emilio de la Fuente (secretarios).

Director: Aníbal Pinto.

nº 1 — El Retorno de la Ortodoxia

Enero-junio 1982

Estudios de: Celso Furtado: transnacionalização e monetarismo.
Luis Angel Rojo: sobre el estado actual de la macroeconomía.
Exposiciones de: Raúl Prebisch, Enrique Iglesias, Aldo Ferrer, José Serra, René Villarreal, etc.

Crisis y Vigencia de la Planificación — nº 2

Julio-diciembre 1982

Enfoques latinoamericanos de: Eduardo García D'Acuña, Arturo Núñez de Prado, Alfredo Costa Filho, Carlos Tello y Adolfo Gurrieri.
Enfoques españoles de: Josep Vergara, Enrique Barón, Ramón Tamames y Juan Velarde.
Enfoques portugueses de: Manuel Silva y João Cravinho.

nº 3 — Recesión: Naturaleza y opciones

Enero-junio 1983

Estudios de: Raúl Prebisch, Aldo Ferrer, Julio Segura y Augusto Mateus.
Exposiciones de: Enrique Fuentes Quintana, Enrique Iglesias, José Luis García Delgado y Carlos Amat.

América Latina ante la Recesión — nº 4

Julio-diciembre 1983

Estudios de: Pedro Malán y Regis Bonelli, Ricardo French Davis, Rolando Cordera, Javier Iguiñiz, Eduardo Mayobre, Gumersindo Ruiz, Carlos Franco, etc.
Exposiciones de: Aníbal Pinto, Enrique Fuentes Quintana, Julio Cotler y Fernando Sánchez.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE:

- **Reseñas temáticas:** examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de artículos:** 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el semestre previo a la edición.
- **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Información periódica del contenido de más de 120 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.
- **Suscripción por cuatro números:** España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- **Número suelto:** 1.000 pesetas o 10 dólares.
- Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Dirección de Cooperación Económica. Revista Pensamiento Iberoamericano
Avda. Reyes Católicos, 4. Teléf. 243 35 68. MADRID-3

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

En el próximo número: AUGUSTO ROA BASTOS: Hacia el pluralismo democrático en Paraguay • JUAN RICO: Criptoburguesía y cambio económico en la Ilustración española • LEONOR FLEMING: Una literatura del interior: el noroeste argentino • HIPÓLITO ESCOLAR: La edición en la época de Juan Ramón Jiménez • Poemas de ROBERTO SANESI • JORGE USCATESCU: Filosofía del lenguaje cinematográfico • Textos sobre BORGES, GUIMARAES ROSA, AUGUSTO MONTERROSO, LUIS DE ONIS y FEDERICO GARCIA LORCA.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.